ثمةممايزة دلالية واصطلاحبة بين مفهوم (القبيلة)بماهي حق ثقافي واجتماعي وحقيقة واقعية ،مثل المذهب والعائلة والشعب، وبين (القبائلية) بما هي نسقية عنصرية ذات مدلول سلبي ، تلتقي في بنيتها الاشتقاقية مع الشعوبية والطائفية والعرقية، تفصح عن منظوماتها النسقية عبرالتاريخ البشري، ومن صورها مفهوم (الحسَب والنّسَب) إذا أوغلنا في تفكيك تحولات المعنى التي تنشأ عن أصل اللغة والانحراف بها نحو مفهوم المجد والسلطة القائمة على التنافس والتّسيُّد على الآخرين، سواء عبر الحروب أو عبر التفاخر الاجتماعي

ولا تسلم هويات ما بعد الحداثة من النقد الذي يوجه إليها ، كونها أصَّلت لظاهرة العِرْقيّة، وانشغلت بها ، بدليل عدم قدرة العقلانية الأوروبية على عقلَنة العِرقية التي جرَّت على البشرية حروباً وكوارث اقتصادية وأخلاقية كما حدث في البوسنة والبلقان، ما نفى أي صفة للتسامح والتعايش بين الثقافات. بل إن النزعة العرقية زادت من (الأمراض والأوبئة ونسبة الفقر، وكان الاستعمار من أبرز علامات القرن العشرين). وتترسخ القناعات وتتضح دلالات ما نرمي إليه ، حين نقف على الفرق بين (الهوية المُشَرْعَنة) و (الهوية المُقاومة) و (الهوية المصمّمة) وما يتصل بها من ألاعيب ثقافية مضلِّلة، يكشف حسّها القهري المحسوم عن الآخر المختلف من حيث الجنس والعِرق واللغة واللون والمكانة الاجتماعية كما يحدث للسود في أميركا، وهو مثال واحد من أمثلة وفيرة يمكن الحديث عنها.

ولنا أن نقارن بين ما أورده الإسلام من نصوص لم يكن فيها ضد القبيلة ولكنه ظل في تضاد مع العصبية؛ أي العنصرية، أو بالقبائلية وما فعله، ابن خلدون، الذي بنى مقولته على المتغير السياسي في نظام الدولة واتساعها وتنوّع شعوبها مع تنوّع حكامها ، وما تولّد من تزاوج ثقافي يقوم على قوانين طبيعية تحفظ للخلية الاجتماعية وجودها في مسيرة المجتمعات ونظامها المعاشي، ما ساعد أخيراً على التحوّل من الإطار القبلي إلى الإطار المديني ، حيث نشأت مدنٌ ذات مركزية اجتماعية وسياسية واقتصادية، صهرت العناصر البشرية في داخلها على أساس إنتاجي فاعل، فلم يعد قانون الحسب والنسب هو الحكم الفصل في القيم الثقافية المتعلقة بالهوية.

هيئة التحرير

AFKAR

أفكار

مجلة ثقافية شهرية
تصدر عن وزارة الثقافة
المملكة الاردنية الهاشمية

الصف و التنضيد
حسام الخطيب

الإخراج و التنفيذ
فراح

وحدة التصميم الفني- وزارة الثقافة
يمكن تصفح المجلة على موقع الوزارة
www.culture.gov.jo
رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
(١٠٩١)٢٠٠٣/د

المراسلات
باسم مدير التحرير
العنوان البريدي
الأردن/عمان ص.ب: ٦١٤٠
مكاتب المجلة
عمّان / شارع وصفي التل
خلف جبري المركزي
مباشر : مدير التحرير ٥٦٨٦٥٧٧
فاكس : ٥٦٨٦٥٧٧
أرقام هواتف المجلة :
٥٦٩٦٢١٨ _ ٥٦٩٩٠٥٤ _ ٥٦٠٧٥٧٢
٥٦٨٢٤١٧ _ ٥٦٩٦٥٨٨ _ ٥٦٩٧٣٥٩
E-Mail afkar@culture.gov.jo

رحلات الروّاد الأردنيّين الأوائل إلى أميركا ١٨٩٧ - ١٩١٣م

❖ كايد هاشم

تمهيد

في دراسات ومؤلّفات عدّة- باللغتين العربيّة والإنكليزيّة- اهتمّت بتاريخ الهجرة العربيّة إلى العالم الجديد وبداياتها في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، لا سيما تلك التي ظهرت خلال العقود الثلاثة الأخيرة الفائتة(١)، وخلال الأعوام الماضية من فجر هذا القرن، يتركّز الحديث في جانب منه ويدور البحث في وجه من وجوهه حول المهاجرين من لبنان وسورية الشماليّة ذ وهم الأكثر عددًا- وبدرجة تالية من فلسطين ومناطق عربيّة أخرى. وقلما يجد المرء في مثل هذه الكتابات ذكرًا لهجرات أو مهاجرين من شرقي الأردن. وكأن موجات الهجرة من بلاد الشام التي رحلت في اتجاه الغرب الأميركيّ بشقيه الشماليّ والجنوبيّ ابتداءً من عام ١٨٥٦، وكانت ذروتها الأولى بين عامي ١٨٨٠ و ١٩٢٤، قد استثنت هذا الجزء من بلاد الشام لأسباب تثير حيرة الباحث والمؤرخ.

ذلك على الرغم من أنّ الكثير من الأردنيّين، على المستوى الاجتماعيّ أو العائلي، كانوا وما زالوا يتناقلون أخبارًا متفرقة عن أقرباء لهم أو معارف لعائلاتهم رحلوا منذ عشرات السنين إلى أميركا الشماليّة أو أميركا الجنوبيّة، وفيهم من عاد وأمضى بقية حياته في وطنه، وفيهم مَنْ بَعُد العهد به ولم يعد أحد يعرف عنه شيئًا، وربما القليل منهم من أورث لأعقابه صلة بشكلٍ ما بالوطن الأم.

هذا سبب آخر يثير فضول الباحث وشهيته إلى فتح الملفّ الغامض عن الهجرات ورحلات الهجرة الأردنيّة المبكرة إلى الأميركيتين، لما يمثّله هذا الملفّ من حلقة شبه مفقودة في تاريخ الإنسان الأردنيّ الحديث، والسعي إلى تعرُّف كُنْه استجابة هذا الإنسان لعوامل الارتحال والانتقال إلى مناطق بعيدة في العالم، خاصة في ضوء ظاهرة الهجرة إلى الأراضي الأميركيّة النائية، التي تعد من الظواهر الكبرى في التاريخ الإنسانيّ الحديث، وقد ترافقت مع انتعاش الثورة الصناعيّة الثانية في الغرب والتقدُّم الأميركيّ في الشمال إلى مصاف القوى العظمى. فضلاً عن أنّ التاريخ العربيّ لم يسبق له أن شهد مثلها هجرة على النحو الذي حدثت به.

لكن قبل أن نلج في بعض طيات ذلك الملفّ، الذي ما زالت علامات استفهام كبيرة تحيط به وتتخلّله،

ينبغي أن ننوّه بمحاولات سابقة بادر بها كُتّاب وباحثون أردنيّون، لاستكشاف ما انطوى عليه من خفايا، وقد اعتمدنا عليها بشكلٍ رئيسيٍ في هذه الورقة:

أوّلها محاولة الأديب والمؤرّخ الأردنيّ يعقوب العودات "البدوي الملثّم" (١٩٠٩-١٩٧١) استطلاع ملامح هجرات الأردنيّين إلى أميركا اللاتينيّة، وتحديدًا إلى جمهوريّة تشيلي، حينما قام برحلته الفريدة إلى أميركا الجنوبيّة لدراسة تاريخ الهجرة العربيّة إلى تلك الأصقاع (من أواخر عام ١٩٥٠ حتى منتصف عام ١٩٥٣)، وعاد منها بموسوعته "الناطقون بالضاد في أميركا الجنوبيّة"، التي طُبعت في مجلّدين كبيرين عام ١٩٥٦. وضمن هذه الموسوعة أورد فصلاً في سبع صفحات سرد فيه أسماء العديد من الأردنيّين الذين هاجروا إلى تشيلي منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى نهايات النصف الأول من القرن العشرين، مع تواريخ هجراتهم والأعمال التي مارسوها هناك والنجاحات التي حقّقها بعضهم في حقول التجارة والصناعة والأعمال الحرّة(٢).

وتمثّلت إحدى هذه المحاولات بالكشف الذي قامت به المؤرّخة والأديبة الدكتورة هند أبو الشّعر عن أوراق مَنْ دعته "بأوّل مهاجر أردنيّ إلى أميركا (الشماليّة) في عام ١٩١٣"، وهو سلمان عبده التّمري (١٨٨١-١٩٧٧). وفي هذه الأوراق المنشورة مع دراسة حولها في ثلاث حلقات على صفحات "الرأي الثقافيّ"، خلال شهر شباط من عام ٢٠٠٥، نقرأ أسماء مهاجرين أردنيّين وصلوا إلى ولايات عدّة في أميركا الشماليّة في تلك الحقبة ولمحات عن أحوالهم. ولولا ما دوّنه هذا المهاجر عن أبناء وطنه الذين عرفهم أو التقاهم في المهجر، ولولا أنّ هذه الأوراق احتفظت بها أسرته وسلّمتها إلى باحثة مؤرّخة أدركت قيمة محتواها وأولتها الاهتمام اللائق، لكنّا فقدنا، وإلى الأبد، صفحة مهمة من ملف تاريخ الهجرات الأردنيّة إلى أقاصي الغرب.

ومحاولة ثالثة جاءت عبر مقالة للدكتور سعد أبو ديّة بعنوان "موقع الأردنيّين بين المهاجرين السوريّين لأميركا والموصوفين بصانعي الأساطير"، نُشرت في جريدة "الرأي" (٢٠٠٤/٨/٦) ضمن سلسلة مقالاته "ما بين السياسة والتاريخ"، وفيها يتحدّث عن علاقة الأردنيّين بفكرة الهجرة، ولماذا لا يهاجر الأردنيّ؟ وعن المهاجرين من بلاد الشام، وأثر التعليم في تعريف السوريّين بأميركا، وطلائع المهاجرين السوريّين، ثمّ يتحدّث عن شخصيّة عربيّة أصبحت من الشخصيّات الأسطوريّة لدى الشعب الأميركي، ذلك هو "الحاج علي"، الذي استعان به الأميركيّون عام ١٨٥٦ حينما أحضروا قافلة من الجمال لشقّ الطريق إلى جنوبي غرب الولايات المتحدة واستخدام هذه الجمال في عمليات النقل عبر الصحراء بين تكساس وسان دييغو بكاليفورنيا. وقد عاش "الحاج علي" في تكساس وأصبح مواطنًا باسم "فيليب تدرو" وتزوّج من أميركيّة، وكُرّم ومُنح وسامًا(٣). ويخمّن الدكتور أبو ديّة أنّ الحاج علي ربما يكون من أصل أردنيّ كما يتحدّث في مقالته عن اثنين من أوائل المثقفين الأردنيّين الذين عاشوا في المهجر الأميركي، هما: محمّد المحيسن، وعقيل أبو الشّعر.



دوافع الهجرة وأوائل المهاجرين

تفيض المصادر والمراجع في الإبانة عن دوافع الهجرات العربيّة من بلاد

الشام إلى أميركا، والظروف التاريخيّة التي حدثت في سياقها هذه الهجرات. ومع وجود سمات خاصة لتلك الدوافع في كلّ مرحلة زمنيّة، وخصائص معيّنة لكلّ موجة وشريحة من المهاجرين (الذين أطلقت عليهم في البداية صفة "أتراك"، ثم سجّلتهم سلطات الهجرة الأميركيّة بصفة "سوريّين") ، إلاّ أنّ هذه الأسباب يمكن إجمالها في فئتين: عوامل الدّفع، وعوامل الجذب. ومعظم الباحثين يعتقدون "أنّ الأسباب الأكثر أهميّة وراء الهجرة كانت الضرورة الاقتصاديّة والرغبة في تحسين أحوال المهاجرين"(٣)؛ إذ عانى البرّ السوريّ، منذ منتصف القرن التاسع عشر، من ضغط اقتصاديّ سببه الزيادة السريعة في عدد السكّان من دون زيادة متناسبة في الإنتاجيّة الزراعيّة أو الصناعيّة. وجاء تدهور الأوضاع الاجتماعيّة والاقتصاديّة، وبداية تفكك نظام الإقطاع، والحيف الذي تعاملت به الدولة العثمانيّة مع رعاياها من العرب إبان العقدين الأخيرين من غروب شمسها، لتضيف أسبابًا ذات صبغة سياسيّة للهجرة، أسفرت عن نفسها في اضطرابات عام ١٨٦٠، ولجوء أعداد كبيرة منهم للهجرة، خاصّة من المسيحيّين في جبل لبنان وبعض مناطق سورية الشماليّة. وكان هؤلاء يشكّلون معظم المهاجرين العرب الأوائل. كما عمل وجود المبشّرين الأميركيّين وأنشطتهم التعليميّة وتقاريرهم عن الحياة الأميركيّة على إشعال الرّغبة في الهجرة، لا سيما لدى خريجي المدارس والكليّات الأميركيّة في المنطقة(٤).

هذه بصورة إجماليّة الدوافع العامّة الأبرز التي أطلقت واحدة من أكبر موجات الهجرة الحديثة من بلاد الشام. ومع ذلك فإن تعميمها وسحبها على حالات الهجرات الفرعيّة، ومنها حالة شرقي الأردن، قد لا يعطي تشخيصًا مقاربًا بوضوح لدوافع مهاجريها. فهنالك سمات وخصائص لكل حالة ـ كما ذكرنا ـ مرتبطة بالجغرافيا البشريّة المحليّة والتركيبة الاجتماعيّة، وعلاقات السكّان بالدولة العثمانيّة من جهة، وعلاقاتهم ببعضهم بعضًا من جهة أخرى، وسنأتي على هذا الحديث بعد قليل.

أمّا عوامل الجذب فيمكن إجمالها بازدهار الأوضاع الاقتصاديّة والإغراء بالحصول على الثروة في الغرب الأميركيّ، ما أدّى إلى بروز حاجة شديدة إلى العنصر البشريّ في تدوير عجلة الصناعة والأعمال واستغلال الموارد الطبيعيّة في العالم الجديد(٥). ذلك مع وجود ميسّرات الانتقال السريعة نسبيًّا، التي عجّل النموّ الصناعيّ في تطويرها، ونشوء مدن أميركيّة جديدة على



خطوط المواصلات وعلى الحدود(٦)؛ بل كانت هنالك شبكة من الخدمات للمسافرين والمهاجرين على طول الطريق عبر المرافىء الأوروبيّة حتى الوصول إلى أميركا؛ إذ تبيّن للباحثة الأميركيّة ـ اللبنانيّة الأصل ـ أليكسا ناف ALIXA NAFF أنّه منذ حوالي "أواسط التسعينيّات من القرن الماضي أصبح معروفًا لدى السوريّين غير المعتادين على السفر، لكن العازمين عليه، أنّ في مقدورهم أن يجدوا العون لدى مواطنين لهم في كلّ مرحلة من سفرتهم، منذ القرية حتى الغاية [أو حتى مقصدهم]، وأن يحصلوا على عمل عند وصولهم"(٧).

لا تتوافر لدينا حتى الآن معلومات عن البداية الحقيقيّة للهجرات الأردنيّة، وما إذا كانت حدثت في الوقت الذي شهد وصول طلائع المهاجرين اللبنانيّين والسوريّين والفلسطينيّين منذ أواسط سبعينيّات القرن التاسع عشر؛ ومن ثمّ الحركة النشطة للهجرة في ثمانينيّات وتسعينيّات ذلك القرن. وأقدم مهاجر أردنيّ وصلنا خبر مغامرته بالهجرة، دون أن نعرف الدوافع المباشرة للقيام بها، هو (فضيان العيسى السماوي)، من الفحيص، الذي غادر بلده في شهر أيلول من عام ١٨٩٧ في اتجاه نيويورك، لكن السُّلطات الأميركيّة منعته من دخول الولايات المتحدة، فأُعيد إلى مرسيليا بحرًا، ومنها سافر إلى كولومبيا مُهرَّبًا وأمضى فيها مدّة ست سنوات. وفي عام ١٩٠٤ عاد إلى الفحيص، ولبث فيها حتى عام ١٩٢٤ حينما شدّ الرّحال مجدّدًا إلى كوبا، وفيها أمضى عامين قبل أن يعود مرّة أخرى إلى الفحيص. وكان

ما يزال على قيد الحياة عام ١٩٥٦، أي في العام الذي طُبعت فيه موسوعة يعقوب العودات "الناطقون بالضاد في أميركا الجنوبيّة"، وهي مصدر هذا الخبر اليتيم عن فضيان السماوي(٨).

غير أنّ خط سير رحلة هذا المهاجر "العائد" والمُدد التي قضاها في بعض بلدان الاغتراب، تشير إلى دوافع اقتصاديّة، كما هو شأن مَنْ تصفهم أليكسا ناف "بالروّاد الذين غادروا سورية قبل حوالي عام ١٩٠٥ ونسبة كبيرة من أولئك الذين لحقوا بهم حتى الحرب العالميّة الأولى"، والذين قَدموا إلى المهجر الأميركي "كي يكسبوا المَال ويعودوا خلال سنتين أو ثلاث سنوات ليعيشوا في قراهم بصورة أفضل"(٩).

ونستطيع، بالرغم من عدم توافر إحصائيات عن أعداد المهاجرين الأردنيّين وتواريخ هجراتهم في الحقبة موضوع الحديث، أن نستخرج من المعلومات القليلة التي وفّرها لنا يعقوب العودات والدكتورة هند أبو الشعر، أنّ الهجرة الأردنيّة إلى العالم الجديد شهدت نشاطًا ما خلال الأعوام من ١٩١١ حتى ١٩١٣، فيما انقطع سيل الهجرة لانقطاع سُبل المواصلات إلى المهجر حين نشوب الحرب العالميّة الأولى عام ١٩١٤. واستأنف الأردنيّون هجرتهم في عام ١٩٢٠ (١٠). وبطبيعة الحال فإنّ أسباب الهجرة بعد هذه الحرب تختلف عن الأسباب قبلها.

ولو عدنا إلى بعض مصادر تاريخ الأردن الحديث لتعرُّف الملامح العامة للحقبة التي سبقت تلك الحرب، لألفيناها ملامح من استمرار العلاقات المضطربة منذ أواسط القرن التاسع عشر بين البدو والسلطات العثمانيّة من جانب، وبين البدو والفلاحين من جانب آخر، وبين العشائر البدويّة نفسها. وفيما كانت الدولة العثمانيّة تجنح أحيانًا إلى مهادنة العشائر واسترضاء زعاماتها وشيوخها، لتضمن بذلك سلامة قافلة الحج الشامي عبر شرقي الأردن وتأمين حماية الأمن الداخليّ؛ فإن هذه الدولة كانت تلجأ في أحيان أخرى إلى تجريد حملات عسكريّة كبيرة لإجبار البدو على دفع الضريبة والخضوع لسلطتها. إلاّ أنّ المسألة الأصعب التي كانت مبعث نشوب النزاعات والاعتداءات هي علاقة البدو بالفلاحين، خاصة حين يدفع إحساس الفلاحين بحضور الدولة إلى رفضهم دفع الخاوة للبدو(١١).

لقد شهد مطلع القرن العشرين نشاطًا واضحًا للغزوات البدويّة على القرى والأراضي الزراعيّة؛ ما جعل وجوه قضاء عجلون مثلاً يطالبون والي دمشق عام ١٩١٠ بتدخل الدولة لوقف الاعتداءات على قراهم وأراضيهم وممتلكاتهم، وهو ما حدث فعلاً من خلال إجراءات صارمة اتخذتها(١٢).

في ظلّ اضطراب حبل الأمن على هذا النحو وتأثيره المدمِّر أحيانًا على الأوضاع الاجتماعيّة والاقتصاديّة، يمكن توقُّع الاندفاع لدى البعض نحو الهجرة والتفكير بالانتقال من ضيق مقام وعُسر حال إلى فسحة المغامرة والارتحال والشعور بالأمان والوفرة في الرزق، لكن دون إغفال الأسباب العامة التي ألمحنا إليها، وبعض الأسباب الأخرى، وفي مقدّمتها البطالة والتجنيد الإجباري، التي كانت وراء اندفاع ألوف من الشبان العرب إلى البحث عن مهرب؛ وجده الكثيرون منهم في مغامرة الهجرة إلى عالم العجائب والغرائب الأميركيّ(١٣).

ذا، على الرغم مما كان يُعرف عن الأردنيّ بأنّه "لا يهاجر للخارج"، حتى إنّ جون بات كلوب (باشا)، قائد الجيش العربيّ الأسبق، كتب في أوراقه: إنّ "الأردنيّ الذي [كان] يصل إلى دمشق يعتبر (ماركو بولو) ذلك الرّحالة الذي وصل الصّين"(١٤). ويقول يعقوب العودات: "كان الأردنيّون، أبناء الضفّة الشرقيّة، وما برحوا أمقت شعوب الأرض للهجرة وأقلّهم إقبالاً على الغربة؛ إذ كان القدامى منهم ينظرون إلى من يهجر وطنه ويفارق عشيرته وأهله نظرةً تشفّ عن احتقارٍ وازدراء" (!). ويورد لذلك أسبابًا فيها ما يكشف عن مبررات هذه النظرة المرتبطة بروح الانتماء للمكان وبطبيعة التكوين والقرار الأبويّ للمجتمع في الماضي، وهي: "أ- أنّ الوطن أحقّ من غيره بأبنائه؛ ب- إيثار الآباء بقاء الأبناء في قراهم ومدنهم ومضاربهم دفاعًا عن العشيرة في اليوم العصيب؛ ج- إيمان الآباء بأنّ الذي يبارح قريته ومدينته إلى البلاد الأخرى يكون سُبَّةً وعارًا لعشيرته ومسقط رأسه"(١٥).

ذلك يفسِّر إلى حدّ بعيد العدد القليل للمهاجرين الأردنيّين إلى الأميركيتين مقارنة مع أعداد المهاجرين من مناطق بلاد الشام الأخرى. ويجب ألاّ يغيب عن بالنا أنّ فكرة الهجرة والانتقال من مكان إلى آخر، حتى لو كان ذلك محليًّا، قد ارتبطت في ذهنيّة المجتمع الأردنيّ ذ آنذاك ذ بتاريخٍ من

النّكبات ألمح إليه الصحافي والوزير سابقًا ضيف الله الحمود بقوله: إنّ هذا الجزء من العالم العربيّ الإسلاميّ تعرَّض "في القرن الثّالث عشر الميلاديّ إلى زلزالٍ عنيف هدّم معظم عمرانه، وبنيانه، وشرّد الكثيرين ممن بقوا على قيد الحياة، منهم مَنْ قد نَزَح إلى البوادي، وفضَّل الحياة في "بيت الشَّعر" وقايةً من طوارىء الهدم، والردم... ومنهم مَنْ قد ارتحل إلى الضفّة الغربيّة من نهر الشّريعة [نهر الأردن] حيث بقيت قرى وسَلِمَت مدن، ولكنّها المصائب عادت فلحقت بالزلازل أوبئة فتاكة، وحرائق غابات، وكانت الغابات تشمل معظم أرض الأردن..."(١٦).

وإذا أضفنا إلى كلّ ما سبق أنّ تدهور الأحوال المعيشيّة في أواخر العهد العثمانيّ وخلال الحرب العالميّة الأولى أدّى إلى خراب قرىً بأكملها كانت تعيش على الزراعة، وهجرة قاطنيها وتشتتهم؛ لأدركنا كم كانت النّظرة إلى الهجرة والتهجير مستحكمة في الوجدان الجمعيّ الأردنيّ بالقلق؛ بل بالخوف منها ومن عواقبها.

وقد تغيَّرت هذه النّظرة شيئًا فشيئًا مع بداية نشوء المدن الكبيرة والاستقرار النسبي للأوضاع الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة، بعد تأسيس إمارة شرقي الأردن عام ١٩٢١، ونتيجة المناقلات التي جرت لموظّفي الدولة(١٧). كما أنّ الشروع في نشر التّعليم وإنشاء المدارس ومبادرة الدولة إلى ابتعاث المتفوّقين من الطلاب إلى الخارج، ساعد على تخلي الأهالي عن موقفهم إزاء اغتراب الأبناء، لما لمسوه من فوائد ذلك على مستقبل هؤلاء ومستقبل أسرهم، خاصة فيما يتعلّق بحصولهم على فرص وظيفيّة في الدولة الناشئة آنذاك؛ إضافة إلى ما ساعدت عليه وسائل الثّقافة والاتصال، التي تسنّى للأردن أن يعرفها في بداياته الحديثة وفي مقدّمتها الصُّحف، من اطلاق شرارات الوعي الاجتماعيّ والثقافيّ، والرغبة في التواصل مع العالم والتشوّق إلى معرفته عن كثب.

إلاّ أنَّ تفتُّح الأذهان إزاء السَّفر والارتحال كان قد ظهر قبل ذلك للأسباب المعيشيّة والاقتصاديّة وغيرها من الأسباب التي أتينا على ذكرها، وذلك لدى بعض الأسر والأفراد في شرقي الأردن، ومعظمهم من الطوائف المسيحيّة. فبعد فضيان السماوي، نجد ذ بحسب ما يورده العودات- أنّ جادالله حنا عوده كان أوّل مهاجر أردني إلى تشيلي من مادبا عام ١٩١١، وأنَّ فضيان عيد تادرس أول من بارح السَّلط إلى هناك أيضًا عام ١٩١٢.

والملاحظ أنَّه تبع هؤلاء من بلداتهم مهاجرون آخرون إلى أميركا الجنوبيّة كانوا يرحلون فرادى أو على الأغلب في قوافل وجماعات صغيرة، خلال العقود اللاحقة من النّصف الأول للقرن العشرين وما بعد ذلك بقليل. وقد بلغ عدد الأردنيّين المقيمين في تشيلي حينما ذهب إليها العودات حوالي (٢٠٠) نسمة. ويُلاحظ أنّه سجَّل فقط أسماء المهاجرين الذكور، ولم يذكر اسم فتاة أو امرأة واحدة من بينهم، مع أنَّ هذه الأسماء تدلّ على وجود هجرات لبعض الأسر!

أما المهاجرون الأردنيّون إلى أميركا الشماليّة، فقد كَشَفَت لنا أوراق سلمان عبده النمري، وهو من قرية "صمد" في جبل عجلون، عن ملامح مهمّة من هجرتهم والأماكن التي وصلوا إليها في ارتحالاتهم البعيدة تلك وأحوالهم في مجاهل الغربة. وفي هذه الأوراق، التي يروي فيها صاحبها ذ أو كاتبها ذ قصة رحلة الهجرة، نقرأ أسماء مهاجرين أردنيّين من قرى مثل "الحصن" و"صمد" و"الرفيد" و"إيدون"، إلى جانب مهاجرين آخرين من قرى حوران ومناطق مختلفة في سورية ولبنان وفلسطين، وصلوا مدينة "إيفرسون" في بنسلفانيا وبعض المدن في أوهايو وميتشغان، وهي الأماكن التي وصلها سلمان النمري وأقام وعَمِل في بعضها، بعد أن بارح بلاده في ٢٤ أيلول ١٩١٣، فسافر برفقة أربعة آخرين من أهالي شرقي الأردن إلى حيفا واستقلّ السفينة من يافا إلى بيروت، فالإسكندريّة، فبورسعيد، فباترس اليونانيّة، ومن بعدها ثلاث محطات أخرى قد تكون مرسيليا منها، حتى وصل نيويورك بين كانون الأوّل وكانون الثّاني من العام نفسه. ويقول إنَّ رحلته هذه، التي وصفها بالقاسية، استغرقت (٤٥) يومًا في سفينة مزدحمة بالركّاب.

ومن أهمّ ما تنبئنا به هذه الأوراق وتدلّنا عليه أن الهجرة كانت أشبه بالخيار الاضطراريّ، إنْ لم تكن كذلك بالفعل، سواء لهذا المهاجر الأردنيّ القديم أو غيره من أبناء موطنه وجلدته الذين لجأوا لهذا الخيار أيضًا. فقد أمضى سلمان النمري أربعًا وستين عامًا في أميركا وتوفي هناك، إلاّ أنّه لم يستطع الاندماج تمامًا في المجتمع

الأمريكيّ، وظلّت حادثة الهجرة تؤرقه وشبح الوطن يلوح له في أحاديثه ورواية ذكرياته، كما يؤكّد ذلك ابنه جورج. ولعل كتابته لمذكّراته هي دليل آخر على تعلقه بالحبل السريّ الذي ظلّ يربطه برحم الوطن الأم. وتشفّ الأوراق عن الدوافع والآمال الاقتصاديّة للهجرة، على الرغم من أنّ معظم المهاجرين الأردنيين وسواهم من السوريّين حينذاك، خاصة من غير المتعلمين أو ضئيلي المحصول العلميّ، انوا يعانون الأمرّين في غربتهم؛ إذ تجتمع عليهم مشاق العيش ذ على الأقلّ في البدايات- مع عوائق الاندماج الاجتماعيّ والثقافيّ والشعور الممض بالغربة والبُعد عن الأهل والوطن، فتجدهم يعوضون شيئًا من تكالب العزلة عليهم بنوع من التكافل والتعاون في تدبير شؤونهم غربتهم، وتسقّط أخبار الوطن من القادمين الجدد أو من خلال الرسائل، حتى مع الآماد الطويلة للتراسل وانتظاراته في ذلك العصر!

روّاد المثقفين المهاجرين

لا تعدم تجربة الهجرة الأردنيّة المبكّرة إلى أميركا وجود شريحة من المتعلمين المتنوّرين، الذين نعدّهم اليوم روّادًا في الثقافة والفكر، وهؤلاء كانوا أفضل حالاً من أولئك الذين غامروا بالذهاب بحثًا عن الثروة، فهم وإنْ اشتركوا جميعًا في المعاناة من غوائل الغربة بمظاهرها الماديّة والوجدانيّة، إلاّ أنّ المتعلّمين مثّلوا الوعي بالحريّة وأسباب التقدُّم، وحقّق تفاعلهم بحد ذاته مع المجتمعات الأُخرى التي عاشوا فيها، ومع الثقافات التي اطلعوا عليها وتعلّموا لغاتها؛ إنجازًا ونقلةً نوعيّة تجاوزت المستوى الشخصيّ لديهم إلى الثقافة التي ينتمون إليها. وأمامنا من هذه النماذج في العالم الجديد إثنان من الروّاد:

عقيل أبو الشعر أو "آشيل نمري"- كما سمّى نفسه في ديار الاغتراب ذ وهو- وفقًا للترجمة التي أوردها له يعقوب العودات في كتاب "القافلة المنسيّة"(١٨)- مولود في الحصن عام ١٨٩٣، وقد تعلّم في المدرسة الإكليركيّة في القدس، ولنبوغه ابتعثته إدارة هذه المدرسة إلى روما لإكمال دراسته، فنال شهادة الدكتوراة في الفلسفة والموسيقى، ثم انصرف إلى التأليف والترجمة والتعريب بسبع لغات أجنبيّة كان يجيدها إلى جانب لغته العربيّة الأم، وهي: الإسبانيّة والإنكليزيّة والفرنسيّة والإيطاليّة والتركيّة والألمانيّة والروسيّة. وسافر إلى باريس فأصبح أمينًا لسرّ "جمعيّة العرب الفتاة"، وكان من المعجبين بفكر الثّورة الفرنسيّة. ويبدو أنّ أفكاره وموقعه هذا كانا وراء منع دخوله الأراضي العثمانيّة.

وبعد خمس سنوات أمضاها في باريس ارتحل إلى مدينة سان دومينيك في أميركا الجنوبيّة وتجنّس بجنسيّة دولتها، وانتُخِبَ رئيسًا لمجلس المدينة البلديّ ومحافظًا للعاصمة، ثم اختير لمعرفته بفرنسا قنصلاً عامًا في مدينة مرسيليا، فوزيرًا لخارجيّة جمهوريّة الدومينيكان. وكان مقترنًا بكونتيسة فرنسيّة.

ومنذ ثلاثينيّات القرن الماضي انقطعت أخباره عن ذويه ووطنه، ولم يعد أحد يعرف عنه شيئًا! حتى مؤلّفاته، التي ذكر منها رواية "الفتاة الأرمنيّة في قصر يلدز"، و"العرب تحت النّير التركيّ" في ثلاثة مجلّدات، المطبوع بباريس عام ١٩١٢، وروايات رومانتيكيّة حول صفات العرب وأمجادهم راجت في أوروبا وأميركا اللاتينيّة، ومؤلفات موسيقيّة (أورينتال) عدّة، لم يُعثر على شيء منها حتى الآن رغم محاولات جرت في هذا الصّدد(١٩).

وقد تنبّه النّاقد نزيه أبو نضال إلى أنّ رواية "الفتاة الأرمنيّة.."، إذا صحَّ أنها ظهرت عام ١٩١٢؛ فإنَّ ظهورها يسبق ظهور رواية "زينب" لمحمّد حسنين هيكل (١٩١٤) بعامين(٢٠). لكن أين هي هذه الرواية التي لم يعثر على نسخة واحدة منها، على الرغم من أنّ قوائم المكتبة الوطنيّة في باريس تثبت عنوانها؟ وأين هي باقي آثار هذا الرَّجل الذي "ابتلعته الغربة" وغدت قصته "لغزًا" محيّرًا كما تقول قريبته د. هند أبو الشّعر(٢١) في إحدى مقالاتها عنه؟!

مثقّف أردنيّ آخر من جيل الروّاد هاجر إلى أقاصي الغرب، لكنّه عاد بعد حين إلى بلده واستمرّ في الكفاح القوميّ ضد الهيمنة الاستعماريّة والصهيونيّة، وخدمة الحياة الوطنيّة، كما في الكتابة والتأليف، فكان رائدًا للتأليف الأدبيّ المسرحيّ. ويتشابه مع مواطنه السابق في أنّ أخبار ارتحاله وهجرته بقيت سطورًا قليلة، لم يكتبها هو نفسه وإنّما رواها وتناقلها من كتبوا عنه، ذلك هو محمّد بطاح المحيسن (١٨٨٨-١٩٤٢)، ابن مدينة الطفيلة، الذي تسنّى له أن يكمل تعليمه في مكتب

عنبر بدمشق، وينخرط في أثناء ذلك في صفوف الجمعيات العربيّة السريّة المناهضة لحكم الطورانيين، ثم يقصد ديترويت من ولاية ميتشغان في أميركا الشماليّة لإكمال الدراسة في جامعتها، وهناك يؤسِّس مطبعة وجريدة عربيّة باسم "الصراط"، كما يصدر مع عبد الحميد شومان، مؤسِّس البنك العربيّ فيما بعد، جريدة عربيّة أخرى باسم "الدبّور" كانت تنشر أخبار المهجر والوطن، وتُرسَل إلى المهاجرين في أميركا الشماليّة والجنوبيّة(٢٢)، ويذكر فيليب دي طرازي في "تاريخ الصحافة العربيّة" جريدة ثالثة له باسم "الدفاع العربيّ"، أصدرها المحيسن في ديترويت بالاشتراك مع محمد حسن خرّوب، وظهرت في ١ تشرين الأول ١٩٢١(٢٤). وكان وهو في مهجره قد انتُخب في مؤتمر للمهاجرين العرب رئيسًا لوفد يذهب إلى فرساي للمشاركة في مؤتمر الصلح في نهاية الحرب العالميّة الأولى وعرض وجهة نظر من يمثلهم، لكن مصاعب وعقبات حالت دون سفر هذا الوفد.

وفي عام ١٩٢٣ يعود إلى وطنه فيلتحق بوظائف مختلفة في سلك المعارف والإدارة المحليّة، ثم يُعيَّن رئيسًا للديوان الأميريّ عام ١٩٣٣ ومتصرِّفًا للواء معان عام ١٩٤٠.

وهو فضلاً عن ريادته الأدبيّة في تأليف مسرحيّة "الأسير" (المنشورة عام ١٩٣٣) وهي عن جهاد الأشقاء في المغرب العربيّ وثورة الريف بقيادة الأمير عبد الكريم الخطابي؛ فقد وضع ثلاث روايات باللغة العربيّة، هي: "الكلاب السّود" عن النضال العربيّ ضدّ التتريك الذي حاوله حزب الاتحاد والترقّي إزاء شعوب الدولة العثمانيّة، و"الذئب الأغبر" عن حركة مصطفى كمال أتاتورك، وقد مُثِّلت في المسارح الأميركيّة وساهمت عوائدها في تأسيس جريدة "الصراط"، ثم رواية "الفريسة" عن المجتمع العربيّ وثواره الأوائل في أواخر الحكم العثمانيّ. كما كتب مقالات في عدد من الصحف والمجلات السورية، مثل "بردى" و"القبس" و"الكفاح"، وجريدة "الشرق العربيّ" في الأردن.

وفي مذكّرات عبد الحميد شومان لمحات عن حياة المحيسن في المهجر تنبىء عن عميق إحساسه بمصير أمته وألمه لما أصابها من ظلم واستعباد وهوان، وهو الذي كانت الفكرة القوميّة تستحوذ على فكره واهتمامه كل الاستحواذ. وقد تعمّق لديه رفض ما آلت إليه الأمة بعد أن تشبَّع من مهجره بروح الحريّة والثورة والمقاومة العمل الجاد في طريق النهوض، وبعد أن رأى ذ على حدّ تعبير كاتب سيرته فوزي الخطبا ذ" كيف تدور الأمور وتُدار... في الشارع، في المصنع، في المؤسسات والدولة، وكيف يعيش الإنسان في ظلّ حكومات تعمل من أجل سعادة الشعب ورفاهيته، وكيف ينعم المواطن بحريّة القول والعمل والتعبير ضمن إطارٍ من الالتزام بعدم المسّ بحقوق الآخرين"(٢٥).

إنّ من يقرأ قصة حياة المحيسن يدرك بوضوح مبلغ الأثر الفكريّ لتجربة الهجرة في مواقفه السياسيّة والوطنيّة، التي تعرَّض بسببها أحيانًا للصدام مع بعض المسؤولين وللعزل من الوظيفة، وفي أحيان أخرى إلى فرض الإقامة الجبريّة عليه. لكن يجب ألا ننسى أنه كان منخرطًا في العمل القوميّ والوطنيّ قبل هجرته، وهجرته إنما أضافت إلى وعيه قدرًا على قدرٍ أصيل في تكوينه.

خاتمة

يبدو جليًّا أنّنا إزاء ملفّ تاريخيّ حافل، وما هذه الإضاءة والملاحظات الأوليّة لسطورٍ من بعض صفحاته، إلاّ محاولة إسهامٍ متواضعة في طريق البحث عن جانب من التاريخ الوطنيّ الأردنيّ الحديث ينبغي أن تلتفت إليه مؤسّساتنا المعنيّة بالبحث، وتعمل على كشف معطياته، ورصد أثر الرّحلات والهجرات الأردنيّة إلى الخارج وانعكاساتها على تطوّرات وعي المجتمع وحراكه في التواشج مع المجموع الإنسانيّ ضمن ظروف معيّنة؛ ما سيغيِّر بلا شكّ من صورٍ نمطيّة ما تزال لها ظلال في النظرة إلى ماضي هذا المجتمع على أنّه عاشَ حقبًا طويلة من العزلة والتقوقع وتأخُّر الوعي، كانت منافذه خلالها على العالم، سواء الأقرب أو الأبعد، مسدودة، وهو ظن آثم مُغالط يعزل أحد العناصر الطبيعيّة لأي مجتمع حيّ، في الحاجة إلى التواصل مع المحيط، والنزوع إلى التجُّدد والتّجديد، خاصة حينما يهدِّد هذه الطبيعة مواتٌ من نوع ما بسبب ضغوطات شديدة أو كوارثَ أو صراعات.

كاتب وباحث أردنيّ

الاشارات

(1) يُنظر في مجال الدراسات والمؤلَّفات باللغة الإنكليزيّة والمتعلّقة خصوصًا بتاريخ الهجرة العربيّة إلى أميركا الشماليّةON ARAB:
AMERICANS: A BIBLIOGRAPHICAL ESSAY, BY GREGORY ORFALAE, AMERICAN STUDIES INTERNATIONAL, OCTOBER 1989. VOLUME XXVIL. NUMBER 2. .

وقد ترجم الدكتور فؤاد أيوب كتاب أليكسا ناف "المغتربون: تجربة الهجرة الباكرة إلى أمريكا" ونشرته دار دمشق، ط٢، ١٩٨٩، وترجم هنري مطر كتاب غرِغُري أورفلي "أمام ألسنة اللهب: البحث عن تاريخ العرب الأمريكيين" الصادر عن مركز الكتب الأردنيّ، عمّان، ١٩٨٩.

وهنالك مجموعة الدراسات التي أصدرها مركز دراسات الوحدة العربيّة في بيروت في كتب من منشوراته، مثل: "العرب في الأرجنتين: النشوء والتطوّر"، للدكتور عبد الواحد إكمير (٢٠٠٠)، و"العرب في أمريكا: صراع الغربة والاندماج"، لعدد من الباحثين العرب والأجانب، ومن تحرير ميخائيل وديع سليمان (٢٠٠٣)، و"الوطن العربيّ وأمريكا اللاتينية"، بإشراف ماريا روزا دي مادارياغا، وساهم فيه مجموعة من المؤلِّفين، وهو كتاب مترجم (٢٠٠٥)، و"الجاليات العربيّة في أمريكا اللاتينية" للدكتور عبد الواحد إكمير (٢٠٠٦).

(2)طُبع الكتاب في دار ريحاني للطباعة والنشر ببيروت، ومجموع صفحات الجزءين (٧١٨) صفحة من الحجم الموسوعيّ. والفصل الذي يتحدّث عن "هجرة الأردنيّين إلى الشيلي" يحتلّ الصفحات من (١٠٩- ١١٥).

(3)تحدّثت عن هذه الشخصيّة روز ماري جيليت كرم في كتابها "سوريّون ولبنانيّون من تكساس"، الذي نشرته بالإنكليزيّة مؤسسة تكساس لدراسة الحضارات في سان أنطونيو، في أواسط السبعينيّات من القرن الماضي (يُنظر: مجلّة "العربي"، "مع المهاجرين العرب الأوائل إلى العالم"، الكويت، عدد تموز/يوليو ١٩٧٦).

(3)ميخائيل وديع سليمان: مقدمة "العرب في أمريكا: صراع الغربة والاندماج"، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ٢٠٠٣، ص ص ١٨.

(4)المصدر نفسه، ص ص ١٨-٢٠.

(5)فاطمة حافظ في مراجعتها لكتاب "الجاليات العربيّة في أمريكا اللاتينيّة" لعبد الواحد إكمير: "الحضور العربيّ في أمريكا اللاتينيّة.. أسئلة الهوية والاندماج"، على الموقع الإلكتروني ببليوإسلام.WWW.BIBLIOISLAM.NET

(6)أليكسا ناف: "المغتربون: تجربة الهجرة الباكرة إلى أمريكا"، ترجمة: د. فؤاد أيوب، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص ص ١٣٤-١٣٥.

(7)المصدر السابق نفسه، ص ١٠٥.

(8)يعقوب العودات "البدوي الملثم": "الناطقون بالضاد في أميركا الجنوبيّة"، ج١، مصدر سبقت الإشارة إليه في المتن، ص ص ١١١-١١٢.

(9)أليكسا ناف: مصدر سبقت الإشارة إليه، ص ٩٥.

(10)يعقوب العودات: مصدر سابق، ص ١١٠.

(11)د. هند أبو الشعر: تاريخ شرقي الأردن في العهد العثماني ٩٢٢هـ- ١٣٣٧هـ/ ١٥١٦م _ ١٩١٨م، عمّان، منشورات اللجنة العليا لكتابة تاريخ الأردن، ٢٠٠١، ص ص ٢٦٠-٢٦٤.

(12)المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

(13)يعقوب العودات "البدوي الملثم": مصدر سبقت الإشارة إليه، ص ص ٧٨-٧٩.

(14)القول الأوّل نسبه د. سعد أبو ديّة إلى المرحوم علي سيدو الكردي (١٩٠٨-١٩٩٢)، من أعلام الرعيل الأوّل، ومؤلِّف أوّل كتاب أردنيّ في أدب الرّحلات: "من عمّان إلى العماديّة أو جولة في كردستان الجنوبيّة" المطبوع في مطبعة السعادة بالقاهرة عام ١٩٣٩ (يُنظر: د. سعد أبو ديّة: "موقع الأردنيّين بين المهاجرين السوريّين لأميركا والموصوفين بصانعي الأساطير"، مقالة منشورة في جريدة "الرأي"، عمّان، ٦ آب ٢٠٠٤، العدد (١٢٣٧٣)، ص ٥. ويُنظر في ترجمة علي سيدو الكردي: مقالة لكاتب هذه الورقة منشورة في "المجلّة الثقافيّة"، عمّان ذ الجامعة الأردنيّة، العدد (٢٥)، ١٩٩٢، وكذلك كتابي "قاموس المؤلِّفين في شرقي الأردن"، عمّان، المطابع العسكريّة، ١٩٩٥، ص ص ٥١-٥٢).

(15)يعقوب العودات: مصدر سبقت الإشارة إليه، ص ١٠٩.

(16)من حوار كان أجراه كاتب هذه الورقة مع المرحوم ضيف الله الحمود في أواسط الثمانينيّات، ونشرته مجلة "أقلام جديدة"، عمّان، العدد (١١)، تشرين الثاني ٢٠٠٧.

(17)يعقوب العودات: مصدر سابق، ص ١٠٩.

(18)يعقوب العودات: "القافلة المنسيّة"، ط٢، عمّان، الدار العربيّة للتوزيع والنشر، ١٩٨٥، ص ص ١٢٥-١٢٧. وأيضًا لكاتب هذه الورقة: "قاموس المؤلِّفين في شرقي الأردن"، مصدر سبقت الإشارة إليه، ص ص ٤٨-٤٩.

(19)يُنظر: د. هند أبو الشعر: "عقيل أبو الشعر الوائي الأردنيّ المجهول" مقالة منشورة في جريدة "الرأي" (غير موثّقة)، ونزيه أبو نضال: "صفحات مجهولة من ثقافتنا الوطنيّة... من يعرف عقيل أبو الشعر؟" مقالة منشورة في ملحق "الرأي الثقافي"، عمّان، ٢٠ كانون الثاني ٢٠٠٦، العدد (١٢٩٠٠)، ص٣.

(20)نزيه أبو نضال: المصدر السابق نفسه.

(21)د. هند أبو الشعر: المصدر السابق نفسه.

(22)وضع فوزي الخطبا كتابين عن سيرة محمد المحيسن وآثاره القلميّة: الأوّل "محمد المحيسن: حياته وآثاره"، عمّان، شقير وعكشة للطباعة والنشر والتوزيع (دار كتابكم)، ١٩٨٩. والثاني "المهاجر الثائر محمّد المحيسن:حياته وآثاره"، عمّان، من إصدارات اللجنة الوطنيّة العليا لإعلان عمّان عاصمة للثقافة العربيّة لعام ٢٠٠٢ ودار البشير، ٢٠٠٢.

(24)فيليب دي طرازي: "تاريخ الصحافة العربية"، ج٤، بيروت، المطبعة الأميركانيّة، ١٩٣٣، ص ٤١٤.

(25)فوزي الخطبا: "المهاجر الثائر..."، ص ٧٨.

عندما تشيخ الذئاب
صراع الأمكنة وصراع اللغيّات

د.إبراهيم خليل

يعرّف بعض الفلاسفة الفنّ بالتقديم الحسي لفكرة ما(١)، ولئن كان هذا التعريف ينطبق على كثير من الفنون، فإن الحريّ به، والأجدر، أن ينطبق على القصة، والرواية، فكلتاهما تقوم على التخييل، الذي يتغيا تجسيد المحتوى الفكري، أو الروحي، في شكل حسيّ يستطيع القارئ إدراكه مثلما يدرك السامع الموسيقى، والناظر الرسم في اللوحة الزيتية، أو المائية، والمشاهد للتمثال من الرخام، أو البرونز، أو أي مادة آخرى. ولأنّ اللغة هي المادة الوسيط التي يستخدمُها الروائي في تجسيد الشكل الحسي للفكرة، فإنّ التجسيد يتمّ داخل وعْي القارئ الذي يلتبسُ هنا بوعي المؤلف.

فاللغة لا تقدِّمُ الشيءَ كاملا ليبدو شاخصًا بين يديْ القارئ، وإنما هي نسيج ُمن الدوالّ التي تعبّرُ عن مدلولاتها مباشرة، أوفي طرائقَ غيْر مباشرة، تحْوجُ المتلقي في بعض الأحيان للتأويل. ويستعينُ الكاتبُ ذعادة- بكثير من المُحدّدات الشكلية التي تؤطّر رؤاه المتخيلة لتساعد القارئ على تحقيق هذا النوع من الالتباس بوعي المؤلف.

وأعتقدُ- مثلما يعْتقد كثيرون- أنّ التخييل السَّرْديّ يقوم على ثلاث نويّات، إحداها: هي الزمن بجلّ ما يعنيه من تدفق يبث الحركة الخطية، أو المتكسّرة، في المُتخيل الحكائي، والأشخاص، بجلّ ما في هذه النواة من آفاق، على مستوى: التعدّد، والتقديم، والتحليل الداخلي، والمواقف، التي ترْفد الحكاية بعناصر الصّراع الدراميّ: فالفضيلة في مواجهة الرذيلة، والفساد في مواجهة اليد النظيفة، والشرف في مواجهة الدعارة، والإيمان في مواجهة الفسق والعصيان إلخ. وأخيرًا المكان لاعتبارات عدة.

أولها: الإطار الهندسي الذي تتكدّس فيه الحوادث المتخيلة، وحركة الزمن والشخوص، فالحكاية لا بدّ من إطار مكاني لها يُحدّدُ فضاء وقوعها، ولا بُدّ من منظور يُحدّد موقع الراوي أو السارد تجاه هذا المكان. وثانيها الأمكنة التفصيلية بما فيها المنزل، مكان العيش، والألفة، والذكريات، والحي، والحارة، التي تنشأ فيها العلاقات كالصداقة، والجيرة، والحبّ، والكره، والبغض، والعداوة، والمساندة إلخ. والفضاء الذي يتشكل من اتحاد الأمكنة التفصيلية بغيرها عبر الحركة، والانتقال، والتغيير، ولانطلاق من بؤرة للحوادث إلى بؤرة أخرى، وفي ذلك تبدو الرواية في حركة دائبة بين المغلق:

كالمنزل، والسجن، والمركز، والمطعم، والمقهى، والمكان المنفتح: كالشارع، والجبل، والحديقة، والحيّ، والسوق. وفي كلٍّ من هذه الأمكنة لا بد من تصويب النظر للدلالة الكامنة فيما يسبغه السارد عليها من وصف سريع مكثف، أو بطيءٍ مفصّلٍ تفصيلا غيْر موجز.

الرواية والمكان

ونقفُ في هذه الدراسة إزاء توظيف الكاتب للمكان، وفي اختيارنا هذا لا مجال للتردُّد، فالرواية- مثلما يتّضح من الوهلة الأولى- رواية تقع حوادثها في عمان، والذين أشاروا إليها في مقالاتهم تحدثوا عنْ أنها رواية مكان. وإنْ كنت لا أشاطرهم هذا الرأي، فهي رواية شخصيات في المقام الأول، ورواية حوادث في المقام الثاني، ورواية مكان في المقام الثالث. وقد اتبع فيها الكاتب تقنية زوايا النظر التي دأبَ على اختيارها كتاب كثيرون، منهم: محفوظ في "ميرامار" وجبرا في "السفينة" وغائب طعمة فرمان في "خمسة أصوات" ويوسف القعيد في رواية "الحرب في برّ مصر" ورشاد أبو شاور في "البكاء على صدر الحبيب" وليلى الأطرش في " ليلتان وظل امرأة"(٢). وفي هذه الرواية نجدُ خمس شخصيّات تتناوبُ على أداء دور السارد هي: سندس، وعبد الحميد الجنزير، ورباح الوجيه، وجبران، وبكر الطايل، أما عزمي الوجيه فعلى الرغم من أنّه محورُ الرواية، إلا أنّ الكاتب لم يعطه دورًا في سرد الحوادث . وبذلك



يكون قد حذا حذو القعيد الذي لم يمنح الشاب مصري في رواية "الحرب في بر مصر" فرصة سرد الحوادث كغيره من الشخوص، على الرغم من أنّ الرواية تدور حوله، وحول استشهاده، ومثلما فعل نجيب محفوظ حين ترك للشخصيات الخمس في رواية ميرامار أن تروي الحوادث، دون أنْ يدَع لزهرة- بطلة الرواية- فرصة سرد الحوادث من وجهة نظرها هي كغيرها من الشخوص.

***

فيما يتعلق بسُندس أسند إليها المؤلف دور المرأة الجميلة التي لا تخفي في داخلها قبح النفس، وتلوذ بالتوبة في نهاية الأمر عندما تعود إلى بيت الأمومة. أما عبد الحميد الجنزير فقناع لفاسد يتستر بالدين تارة، وبالشعوذة، والعطارة، تارة أخرى، ينتهي هو الآخر بالتوبة قاصدًا بيت الله الحرام . وأما رباح الوجيه فهو أكثر الشخوص "أدبًا" في الرواية لا لحسن أخلاقه بل لعجزه: فهو كاتب (عرض حال) في محكمة، ومزواج، على الرغم من أنّ قدرته على أداء المهام الشرعيّة للزوج مشكوك فيها، ويلتمس العلاج في عقاقير الشيخ عبد الحميد الجنزير بلا فائدة. وجبران أبو بصير- شقيق جليلة، والدة عزمي، وزوجة رباح الوجيه-ينتقل ، مثلما سيتضح لاحقا، من(الجوفة)إلى جبل عمان، وبانتقاله من المكان تتغير فيه صورة الإنسان، فيصبح وزيراً. وبكر الطايل، أحد تلاميذ الشيخ عبد الحميد الجنزير، مسلمٌ مُتطرّف، يؤمن باستخدام السلاح لتصفية الخصوم السياسيّين، والدينيّين، ويقتل إحدى الراقصات في الملاهي، ويدخل بسبَبها السّجْن(الجويدة)، ثم يحاول اغتيال عزمي بإطلاق الرصاص عليه، لكنه ذ أيّ عزمي ذينجو من الموت.

صراع الأضداد

ينطلقُ الكاتبُ في هذه الرواية، مثلما يُلحَظُ في تكثيفنا لأدوار الشخوص،

من الفكرة القائلة بأن العمل الأدبي ساحة كبرى لصراع الأضداد. وقد امتدّ هذا الصراع من الشخوص إلى الفضاء الروائي، فغدت الأمكنة، بما لها من وظائف، أمكنةً يُصارع بعضُها الآخر. فالذي يستخلصه القارئ من التباسه الحميم بوعي المؤلف أنّ عمان ليست واحدة بل اثنتين. فالحوادث تبدأ من (الجوفة) الذي تعتلي فيه البيوت بعضُها على بعْض. وتفصل بين صفوفها أزقة، وأدراج ذات حوافٍ متآكلة، منحوتة، وفيه تحدث أمور يصعب على أهل عمان "الأخرى" أن يصدقوها، فالإنسان لا يملك في (الجوفة) بيته، وفراشه، وحده، وإنما الملكية موزعة بينه وبين كائنات أخرى، وهذه الشراكة قائمة بين الناس وبين تلك الكائنات التي تدبُّ على الأرض، ولا تُرى، وفقاً لنظام مرسوم(٣) وقانون معلوم. وهو إلى ذلك مكانٌ لا يحسُن العيش فيه، ولا تطيبُ الحياة:" لا بساتين، ولا أزهار، مما يقتصر وجوده على عمان "الأخرى". الشيء الذي يتوافر فيه هو الديدان التي تتكاثر في المياه العكرة، والبرك الصغيرة التي تتجمّع من الأنابيب العامة التي يعمد السكان لكسرها كي يملأوا منها الأواني، ولا يدفعون الثمن.. ويقطعونها عن الأحياء الأوفر حظاً."(٤) وهو ، مع ذلك ، حيٌّ تحتله القطط نهارًا، والجرذان ليلا، ولا ينْسى السارد البعوض، والحشرات الأخرى، والصراصير، والنفايات التي تنبشها القططُ بحثاً عن البقايا فتتحول إلى مكاره للذباب، والفئران، التي تتراكضُ فيها ليلا بحريّة تودي بحياة رجل في الخمسين، هو والد سندس(٥).

فما الذي يجعل القارئ يتصور إلحاح الكاتب على إدارة الصراع بين الأمكنة؟ أهو الحرص اللافت على وصف هذه الأماكن وصفاً يحدّد المسار الجغرافي للحوادث، أم أنّ في هذا التحديد دوافع أخرى يستكشفها القارئ الذي يتنبّه لدلالات المكان؟ عندما تنتقل جليلة، والدة عزمي، إلى رحمة الله تكثر التأويلات.. غير أنّ أحد هذه التأويلات، وهو الأرجح، يعزو وفاتها إلى ما سببته المبيدات الحشرية، والروائح الصادرة عنها من سموم في رئتيها، مما عجل في أجلها ولمّا تتجاوز الأربعين: " أصيبت جليلة بلوثة النظافة، فكانت تعنى بتنظيف الأرضيات، والجدران، وكلّ سنتمتر من زوايا الدار بوساطة الشامبو، والمبيدات الحشرية المختلفة، حرصًا على صحة الذين يعيشون فيه، فسكانُ جبل الجوفة.. وكذلك الحشرات، والفئران الكبيرة والصغيرة، تعرف أنَّ الدخول إلى منزل رباح الوجيه ممنوع."(٦) وإذا كانت طبيعة الحيّ الهامشيّ الذي لا يحظى بعناية المؤسسات المدنية، ولا بأيّ رعاية من المؤسسات الصحية، مسئولا عن وفاة تلك السّيّدة، مثلما كان تراكضُ الجرذان بحرية ليلاً سببًا في وفاة والد سندس بعد تقاعده من العمل بوقت قصير(٧) فإنّ الرحيل من هذا الحي، والانتقال منه إلى آخر، يعدّ أمنية تتوق إليها النفوس، وتهفو إليها الأرواح. والواقع أنّ امتداد عناية جليلة بالنظافة لتشمل الشارع، والحيّ، شيءٌ يثيرُ سخرية رباح. فهو يعجب من نهيها عن رمي المحارم الورقية في الشارع، وكذلك قشور المكسرات، التي هي في رأيها عادة ٌسيئة تسبّبُ كثرة الذباب، والحشرات، والقوارض(٨) ويقولُ متهكما، واصفاً الحياة في هذا الجبل: " الذي يعيش في مزْبَلة لا حاجة به لوضع النفايات في سلة"(٩). فالمسالة- إذًا ذ هي أنّ الحي أشبه ما يكون بمكب للنفايات، فما الداعي لتخصيص بعض النفايات بسلة، أو ما يشبه السلة؟

وعندما يحالفُ جبرانَ الحظ ّفيوفـّق في الانتقال من(الجوفة) إلى مكان آخر من عمان تظل ذكرى بيته القديم في ذلك الحي تعاوده مثل كابوس: "لم يكن ذلك البيت أكثر من بيت صغير فقير في جبل الجوفة". والانتقال من الجوفة: أي من "مستنقع ذلك الحي" (١٠) يمثل له وللأسرة حياة جديدة لا تعدلها إلا الحياة بعد الموت:" آن لنا أن نعيش حياتنا، ونبتعد عن هذا المكان الموبوء بالفضول، والعيون التي تتابع المرء أينما ذهب. وتبيَّن أنّ (رابعة)كانت تنتظر هذه الفرصة كي تتخلص من ماضٍ محفوف بالمخاطر والبؤس.. " أيام الجوفة ذهبت إلى غير رجعة، ولست آسفا عليها. لكن انتقالي إلى جبل عمان حمل معه إشكالات منها: الخادمة السيريلانكية التي أصرت عليها رابعة، كي تعفيها من أعباء المنزل. والقط الشيرازي (١١) الذي يحتاج الاهتمام به، والعناية، لنفقات شهرية

تكفي لإعالة أسرة فقيرة أو أكثر."(١٢).

ويبدو أن تغيير المكان، والانتقال من الجوفة إلى جبل عمان، رافقه تغييرٌ في النمط الداخلي للإنسان الذي هو جبران. ومن هنا جاءت فكرة صراع الأمكنة في هذه الرواية. فعندما زار أبو عزمي منزل جبران بهرته الأعمدة، والعقود، وثريات الكرستال العتيقة الفخمة، في صالة الطعام المفتوحة على الصالون الواسع.(١٣) فالمكانُ يغيّر الهوية، ويغير الطباع، والقيم، فجبل عمان مقام الارستقراطية في البلاد، وما يزال يحتفظ بهذه الصبغة على الرغم من ظهور أحياء جديدة أكثر رقياً منه في عبدون، والصويفية، والرابية، وسواها من أمكنة يمارس الناس فيها انفتاحاً اجتماعيًا مدعّما بثراء فاحش، أيْن منه الانغلاق المحكم المُدعّمُ بالفقر المُدقع في الجوفة وما جاوره من أحياء؟(١٤) فالبيْتُ في جبل عمان ذو حجرات واسعة، ومتعددة، وعندما يحاول الصبي عزمي أن يتجول في أبهائه الواسعة، ترقبه رابعة- زوجة جبران- كما لو كانت تخشى على المكان من هذا الصبي القادم من عالم آخر، وكلما ابتعد ترده إلى الصالون كما لو أنها تمنع طائرًا من التحليق.

هذه الصورة يمكن أن نتأولها باعتبارها انحرافاً وتغييراً في طبيعة النفس التي تمثلها هذه السيدة، فقد نسيت ماضيها الملوث بالفقر. نسيت مثلا المنزل المتواضع جدًا تحت دكان المحسيري الذي كانوا يشترون أغراضهم منه، ومن هاني السعادات صاحب مطعم الفلافل بالدين(١٥) وأن زوجها جبران نفسه كان يشتري بذلاته الأنيقة من محلات البالة في شارع الطلياني (١٦) وأنه قبل أن يعرف "الكوفي شوب" كان يتردّدُ كثيراً إلى "مقهى أبو السردين"، وأنه باع أثاثه القديم لأحد التجار المتخصّصين ببيع المستعملات بأبخس ثمن(١٧). إذ من المؤكد أن التغيير الذي يطرأ على الأماكن يرافقه تغييرٌ في المفاهيم، والأخلاق، والقيم. وبلا ريب يندمج جبران في هذا الجو الجديد، الجو الذي يصفه قائلا: بوسع من يتجول في الأحياء الجديدة التي جاء إليها السكان من جبال: كجبل الجوفة، أو اللويبدة، أو جبل عمان أن يرى محلات(الكوفي شوب) والمطاعم والمقاهي الكثيرة حيث الشبان من الجنسين يجلسون جنبًا إلى جنب يدخنون الأرجيلة التي تحولت إلى ما يشبه التقليد اليومي. وبوسعه أن يرى الكثير من الفتيات في تلك المناطق يسرن بتنانيرهنّ القصيرة وببنطلونات(اللو وست) أي: الخصر الساحل، و(شورتات البيكو) التي تكاد لا تختلف عن ملابس البحر إلا بوجود فتحتين للساقين" (١٨).

على أي حال ترتسم الشكوك، وعلامات الاستفهام الكثيرة، حول جبران، وانتقاله من الجوفة إلى جبل عمان، فكأنَّ هذا الصراع بين الأمكنة لا بد له من دوافع معلنة وأخرى مستترة. فلمَ لمْ ينتقل جبران إلا بُعيْدَ الاجتياح الإسرائيلي لبيروت(١٩٨٢) وهل لذلك علاقة بما شاع عن تنظيمه صفقات توريد المواد الغذائية للمقاتلين هناك في فترة الحصار الإسرائيلي؟ ولماذا تخلى عن أنصاره ممّن يصفهُم الشيخ الجنزير بالملاحدة، والشيوعيين، والماسونيين، الذين دخل بسببهم، وبسبب أفكارهم السن لمدة قصيرة بعدها ابتاع منزلا كبيرًا في جبل عمان متنكرًا لمن عاش معهم في الحي السفلي" المستنقع"؟(١٩) ألا يؤكد ذلك أن تغيير المكان، والارتقاء من موقع لآخر أكثر منه رقيًا، يستلزم تغييرا في المواقع، والمواقف. ألا ينمّ ذلك على أن الأمكنة تتصارع مثلما الطبقات الاجتماعية تتصارع على الثروة؟

للبيوت أسرار

ومع أن العرف السائد لدى الناس جميعا أنّ للبيوت أسرارًا، يجب ألا تذاع، إلا أن كاتب الرواية، لا يعمل بهذا العرف بالذات. ولا سيما أن الحكاية ها هنا تقوم على تقنية تعدد الأصوات، ولكل صوت ملء الحرية في أن يدلي برأيه في الآخرين ، بما في ذلك بيوتهم، وما تنطوي عليها من خبايا وأسرار. فالشيخ عبد الحميد الجنزير لا يُسمي بيته في الجوفة منزلا بل دارا ًللدلالة على فضائها الواسع. فهي تتألف من أجزاء في مقدمتها حجرة المداواة(العيادة) والمصلى الذي تغطي أرضيته سجادة خضراء اللون معرقة بزهور وعروق نباتية بيض، وغرفة جلوس(قعدة)عربية وأخرى للنوم مجللة باللون الأخضر ومطبخ ، وبيت للراحة، فضلا عن حديقة منزلية

فيها أشجار تين وزيتون مبارك وتوت من النوع الأحمر القاني. وفي الزوايا ثمة عيدان قديمة من قصَب السكّر، وجلود ثعالب وفراء مملحة منشورة في مواجهة الشمس، وقرون تيوس منقوعة في صحيفة، وكتاب صحيح البخاري وتفسير الجلالين وكتب أخرى تتحدث عن تركيب الأعشاب، وخلطها، وما لها من منافع. وثلاث مخطوطات نفيسة مصورة ترجع للقرن العاشر الهجري.(٢٠)

ومن يطل النظر في وصف الساردة لمنزل الجنزير يتضح له أنه أمام علامات موفورة الدلالات. فالعيادة والإيحاء بأن التين والزيتون شجرتان مباركتان، والجلود والفراء والقرون والكتب المذكورة وكتب الطب بالأعشاب والمخطوطات من القرن الهجري العاشر لزوم حرف الدجالين والعطارين والمشعوذين ممن يخدعون الناس بهذه الأمور عديمة الأهمية. تضاف إلى هذه الوسائل والعلامات التي تكشف عن بواطن الأمور، المراكز الكثيرة التابعة لمشيخة الجنزير، وتلاميذه الذين انضم إليهم عزمي ليفضح بعض الأسرار، ويذيع بعض ما يجري في الخفاء. وبما أن عزمي تورط في هذه اللعبة؛ فقد حق عليه هو الآخر أن ينخرط في صراع الأمكنة فيتغير بتغير الموقع: ملط شعره، وغطى رأسه بطاقية مخرمة، وأطلق لحيته، وصار يرتدي دشداشة بيضاء فبدا أكبر من سنه."(٢١)

تغيّر مصائر الناس إذاً نابع من تغيير المواقع، والتنقل من مكان لآخر، فعزمي الذي نشأ في الجوفة، وعاش مطولا، بدأ بالتردّد على أمكنة أخرى، وبدأ طريقه نحو التغيير، مما دعاه فجأة للانتقال من الجوفة إلى اللويبدة، مقتفيًا طريقة خاله جبران في الخلاص من المُستنقع: " غرفة نوم تحتوي سريرًا مرتباً، وخزانة بنّيّة، ومرآة، ومشجب للملابس، وحمام متوسط المساحة، ومطبخ مستطيل، عدا الصالة والحديقة الصغيرة"(٢٢). وهذا التغيير في المكان تبعه تغيير في موقفه من سندس التي اعتادت زيارته في اللويبدة كلما عاودها الشوق. ولكنه بعد أن جرت الأوراق المالية في يديه بوفرة سرعان ما ضاق بشقته تلك، وانتقل إلى حيٍّ آخر: إلى الرابية" فوجئت ذات زيارة لشقة عزمي في اللويبدة بلافتة علقت على الباب كُتبَ عليها شقة للإيجار.."(٢٣)

المطبخ السياسي

حين تقترب الرواية من النهاية يتضح ظهور أمكنة أخرى تتنافس على ساحة الصراع ومنها مزرعة الشيخ عبد الحميد الجنزير الواقعة في منطقة العدسية المطلة على الأغوار-وهي المزرعة التي تعد بجدارة معملا أو مطبخا سياسيا يجري فيه الكثير من التخطيط للحياة السياسية في البلاد.(٤٢) ففيها يجتمع الأشخاص الذين يمثلون مراكز القوى، والنفوذ ، ومنها تنطلق المسارات السياسية على وفق غاياتهم، ومصالحهم الشخصية المحدّدة، بصرف النظر عن اختلافاتهم في المذهب أو العقيدة.(٢٥) فالجنزير يتخلى عن (الجوفة) ليستقر في تلك المزرعة متفرغا لإدارة أعماله وشركاته السرية منها والمعلنة.وبسبب ذلك يتحول إلى إنسان آخر على الرغم من تمسكه ببعض القشور التي يراد منها الحفاظ على صورة الرجل المتدين في عيون العامة(٢٦). ترك الجوفة مثلما تركه جبران، وتركه عزمي. قالوا إن المزرعة الكبيرة ابتاعها من تبرعات المحسنين، ومن أموال الناس الذين كانوا يزورونه للعلاج ومما يدفعونه لقاء خلطاته الفاشلة. ولم يعد يتذكر الجوفة إلا مرة أو اثنتين في الشهر عندما يجمع الشيوخ ليخطب فيهم. الجنزير صار مثل جبران .. تكبّر على الناس وما عاد جبل الجوفة يناسب مستواه(٢٧).

تنتهي حوادثُ الحكاية تقريبًا في تلك المزرعة، وما يقع بعد ذلك من تفاصيل لا يعدو أن يكون كشفاً بالوقائع. ففي لقاء بتلك المزْرَعة يقول أحد الوزراء السابقين لجبران: من هم مثلك صاروا وزراء من زمان. ثم أردف ضاحكاً: لو قلبت أي حجر كبير لوجدت تحته فرخ وزير. وأنت قادرٌ على تسلم وزارة في أي حكومة، ما الذي ينقصك؟(٢٨) وبالفعل تنتهي المفاوضات لتعيينه وزيرا، يخبره بذلك الشيخ الجنزير، قائلا: " حظك يفلق الحجر، فبعد أنْ زكّينا عدداً من الأسماء كي يصير أصحابها ضمن الطاقم الوزاري الجديد اختاروك أنت(٢٩). ثم يقول

له متابعاً: "صحيحٌ أنك لم تحمل إبريق وضوء في حياتك، ولكنك محسوبٌ على اليسار الذي صار يلتقي مع الحكومات أكثرَ من سواه. لكنك تظل واحداً من رواد هذه المزرعة المخلصين أم أنني مخطئ؟"(٣٠)

في العبارة الأخيرة يتضح أن للإخلاص معنى مختلفاً عما يعرفه أهل (الجوفة) أو غيرهم من أبناء المدينة، فهو إخلاص للمطبخ السياسي الذي جاء به وزيرًا، لا لعمان، ولا للوطن. وإذا كانَ الشيْخ الجنزير بعبارته تلك قد أضفى على الكلمة مَعْنى مغايرًا للمعنى المألوف، فإن ما ينبغي ذكره ها هنا هو تأثير الأمكنة المتنافية في الرواية في لغة الشخوص وفي لغة الرواية تبعا لذلك. وعندما تشيخ الذئاب تمثل نموذجًا لتنوع الخطاب دون أن ينزلق الكاتب لاستخدام العامية. فالمكان يبعث تأثيره في اختيارات المتكلمين فتبدو لنا مطابقة في اختلافها وتنوعها لاختلاف الأمكنة. فإذا قابل القارئ بين كلام جبران عن الجوفة وكلامه عن جبل عمان وعبدون والرابية والصويفية وما فيها من انفتاح اجتماعي وأخلاقي يكتشف لهجة جديدة في خطابه تختلف عن لهجة منْ يذكر المستنقع والبيت الفقير وملابس البالة وبائع الفلافل ودكان المحسيري إلخ. فهو هنا يتحدث عن الكوفي شوب واللو وست والشورت البيكو وغيره وعند وصف سندس لبيت الشيخ الجنزير في الجوفة، وتأمل ما فيه من وسائل يستخدمها للاحتيال على الآخرين، نجد طريقة في الحديث مباينة لطريقتها في الكلام عن شقة عزمي التي تقع في شارع كلية الشريعة في اللويبدة. على أنّ اللغة التي يجري بها لسان هذه السيدة هي لغة نساء بالمعنى الدقيق للكلمة، فهي تكثر من ذكر العطور، وأسمائها، والمساحيق، والملابس الداخلية، والألوان التي تغوي الرجل، والتعبير عن تأثرها بما يحيط بها من مواقف تأثرا لا نجده إلا في كلام النساء. وهي تستعمل في أكثر المواقع كلام النساء الشائع في الأحياء الشعبية، بل تعتمد ذلك في أكثر الرواية لا سيما عندما تتحدث مع السيدة التي بعث بها الجنزير لإقناعها بالزواج منه. والقارئ يتعرّف على مثل ذلك من اختلاف مستويات الكلام وفقا لاختلاف الأماكن. فالحديث الذي يدور بين المتحاورين في مزرعة الخنزير مختلفٌ كبير الاختلاف عن تلك الأحاديث التي تدور بين شخص وآخر في منزل الجنزير، أو في حلقته، أو في مركز تحفيظ القرآن، مع أنّ الشخوص قد لا يختلفون.

وقد أردنا من هذه الإشارات تأكيد القول بأنّ للمكان تأثيره في بنية النسيج اللغوي للرواية، والقصة، ومن يعد النظر في المواقف الكثيرة التي اختلف فيها رباح أو سندس لعيادة الشيخ الجنزير يكتشف أي نوع من اللغات يتداول في تلك العيادة. فالرواية لم تقم على صراع الأمكنة حسب وإنما على صراع اللغيّات.

أكاديمي أردني

الهوامش:

١- والتر ستيس: هيجل: فلسفة الروح، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، التنوير للتوزيع، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥ ص١٣٢
٢- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان، ط١، ٢٠٠٨ ص ٨١
٣- جمال ناجي: عندما تشيخ الذئاب ص ٨-٩
٤- عندما تشيخ الذئاب ص ٩-١١
٥- نفسه
٦- عندما تشيخ الذئاب ص ٣٢
٧- عندما تشيخ الذئاب ص ٩
٨- عندما تشيخ الذئاب ص ٣٣
٩ - عندما تشيخ الذئاب ص ٣٤
١٠- عندما تشيخ الذئاب ص٥٧ ، ٦٢
١١- عندما تشيخ الذئاب ص ١١٩-١٢١
١٢ -عندما تشيخ الذئاب ص ١٢٣
١٣ -عندما تشيخ الذئاب ص ٥٩
١٤ -عندما يشيخ الذئاب ص ٨٠
١٥- عندما تشيخ الذئاب ص ٣٩
١٦- عندما تشيخ الذئاب ص ٤١
١٧- عندما تشيخ الذئاب ص٤٢
١٨- عندما تشيخ الذئاب ص ٨٠ وانظر أيضا ص ١٥
١٩- عندما تشيخ الذئاب ص٢٥-٢٦ يكتشف القارئ الإجابة عن هذا بعد ما يقارب ٠٦١ صفحة من الرواية، فقد فوجئ جبران ذات يوم بإعلان في إحدى الصحف يطلب من ورثة أبيه مراجعة أحد المكاتب العقارية ليكتشف أن والده كان يمتلك ٠٢١دونما من الأرض لم تكن تساوي شيئا لكن مشروع طريق المطار جعلها تساوي ثروة طائلة تسبب الأرق وبالفعل باع الأرض وأثرى. انظر ص ١٨٦.
٢٠- عندما تشيخ الذئاب ص ٢٨
٢١- عندما تشيخ الذئاب ص ١٠٣-١٠٤
٢٢- عندما تشيخ الذئاب ص ١٣٦
٢٣- عندما تشيخ الذئاب ص ١٦٤
٢٤- عندما تشيخ الذئاب ص ١٨١
٢٥- عندما تشيخ الذئاب ص ١٨٢
٢٦- عندما تشيخ الذئاب ص ١٨٣
٢٧ -عندما تشيخ الذئاب ص ٢٣٦
٢٨ -عندما تشيخ الذئاب ص ٢٥٣
٢٩- عندما تشيخ الذئاب ص ٢٨٢
٣٠ -عندما تشيخ الذئاب ص ٢٨٣.

الخطاب النسوي في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي

❖ علاء الدين زكي

(الكاتبة الأنثى والراوي الذكر)

قدمت لنا أحلام مستغانمي أول أعمالها الروائية (ذاكرة الجسد) الصادرة عن دار الآداب ببيروت سنة ١٩٩٣م، ضمن ثلاثية روائية ضمت روايتين أخريين هما: فوضى الحواس ١٩٩٨م، وعابر سرير٢٠٠٣ م، دليلا على قدرتها الإبداعية، التي جعلتها ترتقي إلى مصاف الروائيات الناضجات، المؤثرات على الصعيد العالمي، حيث ترجمت روايتها إلى عدة لغات عالمية، وتجاوز عدد طبعاتها بضعا وعشرين طبعة، مما حدا بالنقاد إلى تناولها بالدرس والتحليل.

وتسعى هذه الدراسة إلى التركيز على الجانب التطبيقي، والاهتمام بأحد عناصر البناء الفني،وهو (الخطاب النسوي)، بغية الكشف عن دوره في الإطار العام للرواية.

والرواية هي حكاية رجل جزائري اسمه (خالد) كان آحد الثائرين ضد الاستعمار الفرنسي لبلاده، وكان يعمل تحت إمرة قائد كبير هو (سي الطاهر)، وأثناء إحدى المهمات القتالية، يصاب بعيار ناري بليغ في ذراعه اليسرى، مما يؤدي إلى قطعها، وعند ذلك يصبح خالد غير صالح لخوض المعارك، فيتوجه إلى تونس،ومعه رسالة وبعض المال وصية من (سي الطاهر) إلى أهله، وتتضمن الوصية أن يقوم (خالد) بتسمية ابنة (سي الطاهر) الصغير بـ (أحلام) وأن يسجل اسمها ذلك في دار البلدية.

ثم ينقطع الزمن خمسة وعشرين عاما، ليفاجأ خالد بـ (أحلام) في إحدى زيارتها إلى باريس، وتجولها في معرضه الفني، بعد أن أصبح رساماً بارعاً، وهنا يقع في عشق مجنون لهذه الفتاة، رجل في الخمسين يحب فتاة بعمر ابنته، وتتطور الأحداث بينهما إلى أن يتحول خالد من رسام إلى كاتب روائي، يروي حكايته مع (أحلام) أو (حياة) كما كان يحب أن يناديها، إذ ينتهي خاسراً لأحلامه، ولمعنى حياته، فقد عاد إلى الجزائر مبتور اليد، بلا محبوبة، إذ تزوجت (حياة) من رجل آخر، وبلا أخ، إذ مات أخوه برصاصة طائشة، وبلا وطن، لأن الناهبين والمستغلين سرقوا مكاسب الثورة، وحولوا الوطن إلى مرتع لمطامعهم الفردية.

وهكذا أرادت الكاتبة أن تكتب الرجل ناقصا وخاسراً، يروي مأساته بنفسه.

وقد عرضت لنا الكاتبة أحداث الرواية من خلال تقنية التذكر أو

الاسترجاعFLASH BACK ، حيث تبدأ القصة من نهايتها، ثم تعود إلى بدايتها، بلغة شعرية تتكئ على التصريح الحزين لكريات البطل (خالد) مع محبوبته (حياة)، في قصة حب لم يكتب لها النجاح.

قدم لنا بطل الرواية (خالد)والسارد الوحيد فيها نفسه باستخدام ضمير المتكلم (الطريقة التمثيلية) كما عرفنا بشخصيات الرواية: (حياة) و(سي الطاهر) و(سي الشريف) وكاترين وزياد و(أما الزهرة) و(حسان) وزوجته (عتيقة)..الخ، بالطريقة نفسها، فكان الراوي من بداية الرواية إلى نهايتها مشاركا).١ (

ويجدر بنا التوقف عند استخدام الكاتبة الأنثى للراوي الذكر في هذه الرواية، وربما يكون التفسير البسيط لذلك هو أن مسار الرواية يوازي التاريخ الحقيقي للثورة الجزائرية، حيث إن (دور البطولة الرئيسي وشبه المطلق هو للرجل، هكذا يقول التاريخ الاجتماعي للجزائر، أما المرأة فظل دورها هامشياً، رغم المغزى الشائع لبطولة جميلة بوحيرد ورفيقاتها).٢

والرأي الأصوب في هذه المسألة، هو أن الكاتبة تعمدت أن توجد شخصية ذكورية، ثم تسند إليها رواية الأحداث، كي تدخل عالم الرجولة، وتضارع (الفحولة) وتنافسها من خلال كتابة تحمل سمات (الأنوثة).٣

وبذكل جاءت هذه الرواية (كمثال قوي ودقيق على الكتابة النسائية، وعلى المجاز الأنثوي، في مواجهة الفحولة ومجازاتها، كما تأتي الرواية تتويجا لجهود عظيمة في مجال الكتابة النسائة، واقتحامها عوالم اللغة، بخطابيها السردي والشعري.«٤»

أولا: اللغة النسوية/أنثوية النص

يلحظ في هذه الرواية تركيز الكاتبة على اللغة النسوية المتعلقة بكل ما هو ثمين، سواء أكان في قيمته المادية المتمثلة في الأزياء والألبسة والحلي، والمأخوذة من الحرير والذهب الأصفر والفضة واللؤلؤ، أم في قيمته المعنوية، التي توثق الصلة بين الماضي والحاضر، انطلاقا من أن الرواية في مجملها تقوم على التذكر والاسترجاع.

ويتضح ذلك من خلال هذا المقطع، الذي يركز فيه خالد على السوار الذهبي الأصفر المضفور في يد حياة، والذي ذكره بأمه فور رؤيته إياه: (وقبل أن تصلني كلماتك.. كان نظري قد توقف عند ذلك السوار الذي يزين معصمك العاري الممدود نحوي. كان إحدى الحلى القسنطينية التي تعرف من ذهبها الأصفر المضفور، ومن نقشتها المميزة تلك (الخلاخل) التي لم يكن يخلو منها في الماضي، جهاز عروس ولا معصم امرأة من الشرق الجزائري. مددت إليك يدي دون أن أرفع عيني تماما عنه.وفي عمر لحظة، عادت الذاكرة عمرا إلى الوراء إلى معصم (أما) الذي لم يفارقه هذا السوار قط).٥

لقد اتخذ الحلي هنا خصوصية المكان، إذ إن كل مكان يتميز بحلي له طابع تراثي، وبذلك استحال الحلي إلى محرك إثارة لمكنونات الذاكرة، (وإذا كانت لحظة رؤيته لا تتعدى الهنيهات القصيرة الأمد، فإنه في ذاكرة الشاعر يختصر أعمارا تعيده إلى مدينة قسنطينة التي غادرها منذ زمن طويل إلى باريس، وما تزال مخيلته تختزن صورتها بكل تفاصيلها، من هنا فالسوار في معصم تلك الفتاة، هو اختزال عاطفي لذاكرة، يداعبها الحنين ويتراشقها الشوق).٦

وفي مقطع آخر تقدم لنا الكاتبة صورة أخرى لزينة المرأة، وطرق تجملها: (كان فيها شيء من (أما)، من عطرها السري، من طريقتها في تعصيب رأسها على جنب بالمحارم الحريرية،وإخفاء علبة (النفة) الفضية في صدرها الممتلئ).٧

أما زينة العروس فتتمثل في ثوبها الأبيض، المرشوش باللآلئ والزهور، والذي يقال إنه أعد خصيصا في دار أزياء فرنسية)٨ (، و(يقال إنهم أحضروا كل شيء من فرنسا.. منذ شهر والطائرة تنقل لوازم العرس. لو رأيت جهاز العروس وما لبسته البارحة.. يا حسرة.. قال لك: (واحد عايش في الدنيا.. وواحد يوانس فيه). ٩..! (وهنا يفيض المشهد باللغة النسوية المعبرة، وبقدرة المرأة على نقل تفاصيل هيئة العروس، وزينتها، ومشيتها، يوم زفافها: (وعندما تمرين بي، عندما تمرين.. وأنت تمشين مشية العرائس تلك، أشعر أنك تمشين على جسدي ليس (بالريحية) وإنما بقدميك، المخضبتين بالحناء.. وأن

خلخالك الذهبي يدق داخلي، ويعبرني جرسا يوقظ الذاكرة.. قفي.. قسنطينية الأثواب مهلا! ما هكذا تمر القصائد على عجل! ثوبك المطرز بخيوط الذهب، والمرشوش بالصكوك الذهبية، معلقة شعر كتبتها قسنطينة جيلا بعد آخر على القطيفة العنابي. وحزام الذهب الذي يشد خصرك، لتتدفقي أنوثة وإغراء، هو مطلع دهشتي. هو الصدر والعجز في كل ما قيل من شعر عربي. فتمهلي.. دعيني أحلم أن الزمن توقف.. وأنك لي).١٠

ويسترعي الانتباه تركيز الكاتبة في غير موضع على أنواع من الزينة النسائة، كالحناء التي يخضت بها الشعر أو الأيدي والأقدام)١١ (، والعطر الخاص بـ (حياة) حيث ذكر في عدة مواضع في الرواية، كإشارة خالد إلى فعل عطرها به عندما دخل البناية التي تسكن فيها حياة: (عندما دخلتها شعرت أن عطرك كان يتربص بي عند المدخل.. وفي المصعد.. وأنك كنت تقودين وجهتي بعطرك فقط).١٢

والكاتبة ماهرة في اقتناص أجزاء معينة من لباس المرأة والإلحاح عليها في الرواية، مثل كندورة (أما) العنابي)١٣ (، وطرف الثوب الذي يلفت الانتباه عندما تمر الفتاة).١٤ (وبحكم كون البطل خالد رساماً فقد لفتت انتباهه ألوان الفساتين، وأهمها الفستان الأبيض الذي شاهد فيه حياة وهي طفلة صغيرة ثم وهي فتاة في الخامسة والعشرين ثم في ليلة زفافها)١٥(، وكذلك الفستان الأخضر لذي أشعل الغيرة في قلبه عليها، لأنها جاءت تلبسه وهو مع صديقه زياد في المطعم: (ودخلت.. كان زياد يحدثني عن شيء ما عندما صمت فجأة،وتوقفت عيناه عليك وهو يراك تجتازين باب المطعم. فاستدرت بدوري نحو الباب.. ورأيتك تتقدمين نحونا في ثوب أخضر.. أنيقة، مغرية، كما لم تكوني يوما).١٦

أما (كاترين) عشيقة خالد الفرنسية، فقد جاءت لزيارة مرسمه بـ (فستان أصفر ناعم، تطير داخله كفراشة). ١٧وبالرغم من أن علاقة خالد بهذه الفتاة الفرنسية جنسية صرف، لم ترتق يوما إلى أن تصبح حبيبته)١٨ (، فإنها تقدم لنا نموذجاً للعلاقة بين الرجل والمرأة، غير النظرة العربية القائمة على ضرورة أن تتبع المرأة زوجها في كل أفكاره، وفي طريقة حياته... إلخ، يقول خالد: (تعودت منذ تعرفت على كاترين ألا أبحث كثيراً عن أوجه الاختلاف بيننا، أن أحترم طريقتها في الحياة، ولا أحاول أن أصنع منها نسخة مني).١٩

واللغة النسوية في هذه الرواية تستبعد ضد ما هو ثمين، فنحن عندما نعود إلى الوطن (نعود بأحلام وردية.. لا بأكياس وردية.. فالحلم لا يستورد من محلات تاتي الرخيصة الثمن).٢٠ كما أنها تفاخر بالبذخ والثراء، حتى لو أنها لا تملك ذلك، يحدثنا خالد عن استعداد زوجة أخيه حسان لحضور عرس (حياة) فيقول: (كانت زوجة حسان في تلك السهرة منهمكة في إعداد نفسها للحدث الهام، ولمرافقة الموكب النسائي في الغد إلى الحمام، ثم إلى ليلة الحناء. وكانت كثيرة الحركة ومشغولة عنا وعن أولادها بهمومها النسائية، وبما ستأخذه في حقيبتها من ثياب للحمام، حيث ستستعرض الناس مثل العادة كل شيء حتى ثيابهن الداخلية.. ليتظاهرن بغناهن في معظم الأحيان.. أو ليقنعن أنفسهن فقط، إنهن برغم كل شيء قادرات على إغراء رجل، تماماً مثل تلك العروس التي يرافقنها..والتي يتأملنها بحسد سري).٢١

ثم يحدثنا عنها بعد انتهاء العرس، فيقول: (ويمكن لزوجته (حسان) أيضا أن تنسى أنها استعارت صيغتها والثياب التي حضرت بها العرس من الجيران والأقارب، وتبدأ بدورها في التفاخر على الجميع بما رأته من بذخ في ذلك العرس، وكأنها أصبحت فجأة طرفا فيه، فقط لأنها دعيت للتفرج على خيرات الآخرين).٢٢

وخلاصة القول إن المرأة في هذه الرواية تقدم لنا نفسها، فتركز على ما تراه هي جميلا ومميزا في ملبسها وزينتها وحياتها بشكل عام، لا ما يراها به الرجل الذي يعشقها، ويكتبها.

ثانيا: المرأة القسنطينية/الجزائرية

استطاعت أحلام مستغانمي في روايتها هذه الولوج إلى أعماق المرأة القسنطينية/الجزائرية، والكشف عن المشاعر والأحاسيس الدفينة داخلها، فمدينة قسنطينة مدينة منافقة متناقضة، يتجاور فيها المسجد و(الدار المغلقة) التي يقضي فيها الرجال

شهواتهم المحرمة)٢٣ (، وكل شيء فيها دعوة مكشوفة للجنس) ولكن عليك أن تكتفي بالتفرج على عادات النفاق المتوارثة هنا منذ أجيال، وتتحاشى النظر إلى هذه المدينة في عينيها حتى لا تربكها... وترتبك! فالجميع هنا يعرفون أن خلف شوارعها الواسعة تختبئ الأزقة الضيقة الملتوية، وقصص الحب غير الشرعية، واللذة التي تسرق على عجل خلف الباب.. وتحت ملاءتها السوداء الوقور، تنام الرغبة المكبوتة من قرون. الرغبة التي تعطي نساءها تلك المشية القسنطينية المنفردة، وتمنح عيونهن تحت (العجار) ذلك البريق النادر).٢٤

وإذا كان الرجال يجدون في (الدار المغلقة) متنفساً لرغباتهم وشهواتهم، فالنساء يجدن في الأعراس فرصة للتعبير عن أنفسهن، وممارسة الحب بطريقة وهمية، من خلال الرقص المحموم حتى الإغماء والسقوط على الأرض (تعودت النساء هنا منذ قرون، على حمل رغبتهن كقنبلة موقوتة في اللاوعي. لا تنطلق من كبتها إلا في الأعراس. عندما تستسلم النساء لوقع البندير، فيبدأن الرقص وكأنهن يستسلمن للحب، بخجل ودلال في البداية. يحركن المحارم يمنة ويسرة على وقع (الزندالي) فتستيقظ أنوثتهن المخنوقة تحت ثقل ثيابهن وصيغتهن. يصبحن أجمل في إغرائهن المتوارث. تهز الصور وتتمايل الأرداف، ويدفأ الجسد الفارغ من الحب. تشب فيه فجأة الحمى التي لم يطفئها رجل.. وكما في طقوس اللذة. وطقوس العذاب، يدري الجميع أنه لا يجب وقف ضربات البندير، ولا قطع وقعها المتزايد، قبل أن تصل النساء إلى ذروة لا شعورهن ولذتهن، ويقعن على الأرض مغمى عليهم، تمسكهن نساء من خصورهن، وترشهن أخريات بالريحة والعطر الجاهز لهذه المناسبات.. حتى يعدن تدريجيا إلى وعيهن. هكذا تمارس النساء الحب.. وهما في قسنطينة).٢٥

ولكن لماذا يسمح للرجال في هذا المجتمع العربي بالتعبير عن الرغبة وممارستها، بينما تمنع النساء من ذلك؟ إنها حدى صور التناقض في قسنطية،ونوع من النفاق الاجتماعي، حيث يتظاهر الرجال بالشرف،ويتغنون بعفة نسائهم، والحقيقة خلاف ذلك، يقول خالد بعد أن عاد من باريس إلى قسنطينة: (هناك جارات تتقاطع خطواتي بهن مراراً في هذه البيوت العربية المشتركة، وأدري رغبتهن السرية في الحب. تعلمت مع الزمن أن أفك رموز نظرات النساد المحتشمات.. والمبالغات في اللياقة والمفردات المؤدبة. ولكنني أتجاهل نظرتهن ودعوتهن الصامتة إلى الخطيئة، لم أعد أدري اليوم.. إن كنت أتصرف ذلك عن مبدأ.. أم عن حماقة وشعور غامض بالغثيان؟ كنت أشفق عليهن..وأحتقر أزواجهن الذين يسيرون كالديوك المغرورة دون مبرر.

يا لحماقة الديوك! إذا كانت كل النساء عفيفات هنا، وشرف كل الرجال مصوناً، فمع من يزني هؤلاء إذن؟ وكلهم دون استثناء يتبجح في المجالس الرجالية بمغامراته؟ أليس كل واحد منهم يضحك على الآخر.. ولا يدري أن هناك من يضحك عليه؟! كم أكره ذلك الجو الموبوء بالنفاق.. وتلك القذارة المتوارثة.. بنزاهة).٢٦

وأحلام مستغانمي كعادتها تلتقط جزئيات معينة في حياة المرأة، وتكررها في غير موضع في الرواية، لتؤكد الفكرة، وتوضحها، فالنساء ملتحفات بالسواد، ومتغطيات بـ (السفساري) تظاهراً بالحشمة الكاذبة). ٢٧ (والكثير من رجال قسنطينة يبحثون عن فتيات صغيرات في السن)٢٨ (، ودوافعهم في ذلك متعددة، فـ (سي الطاهر) تزوج مرة ثانية لأن (حلمه في النهاية أن يصبح أبا كالآخرين بعد محاولة زواج فاشلة لم يرزق منها ذرية)٢٩، وعلى الرغم من أن هذه الزوجة الثانية قد أنجبت له بنتا (حياة) وولداً (ناصر)، فإنه لم يشتق إليها، ولم يذكرها عندما كان يتحاور مع خالد في الجبهة، وكأن وظيفتها تتمثل أولاً وأخيراً في الإنجاب لا غير، يقول خالد لحياة: (إنه (سي الطاهر) لم يذكر أمك مثلا.. تراه لم يحن إليها، هي العروس التي لم يتمتع بها غير أشهر مسروقة من العمر وتركها حاملا).٣٠

كما أن المرأة تصبح نوعاً من الملذات المتحصلة تبعاً للرتب والمناصب، ويغدو تعدد الزوجات والعشيقات هدفا بحد ذاته، وهذا ما يحصل في قسنطينة، فعندما يسأل خالد أخاه حسان عن رأيه بزواج حياة

من أحد الرجال الجشعين الذين سرقوا الثورة، والذي هو في عمر والدها، يجيبه حسان: (..إنه ليس أول زواج من هذا النوع، ولن يكون الأخير.. إن لمعظم الرجال المهمين هنا أكثر من عشيقة. وكلهم تخلّى بطريقة أو بأخرى عن زوجاتهم وأولادهم، ليتزوجوا من عروس أصغر عمراً وأكثر جمالاً وثقافة من الأولى.. إنك لا تستطيع أن تمنع رجلا عندنا زادوا له نجمة على أكتافه، من أن يزيد امرأة في بيته، أو تمنع رجلا حصل على منصب جديد لم يحلم به، من أن يبدأ البحث عن فتاة أحلامه).٣١وربما يكون عشق خالد لحياة نوعا من ذلك العشق العربي، إذ إنه يكبرها بخمسة وعشرين عاماً!

وفي مقابل هذه الحرية المطلقة للرجل، فإن المكالمة الهاتفية للمرأة القسنطينية تغدو مغامرة بوليسية،) ٣٢(خصوصاً إذا كانت تنتمي لجيل من النساء نذرن حياتهن لمطبخ، هؤلاء النساء اللواتي (كن يعشن الأعياد والأعراس كوليمة حب، يهبن فيها من جملة ما يهبن فائض أنوثتهن.. وحنانهن وجوعا سريا) ٣٣ (لم يجد له من تعبير آخر خارج الأجل.

لقد كن في الواقع يطعمن كل يوم أكثر من مائدة.. وأكثر من (ترّاس).. وينمن كل ليلة دون أن ينتبه أحد إلى جوعهن المتوارث منذ عصور).٣٤..

ولعل هذا الكبت والحرمان هو الذي يولد (تمرد الأنثى) التي تثور على واقعها، وترفض كل العادات والتقاليد المسيئة لها، يقول خالد في مشهد تتوحد فيه حبيبته حياة مع مدينتها قسنطينة: (فاحرقيني عشقا، قسنطينة! شهيتين شفتاك كانتا، كحبات توت نضجت على مهل، عبقا جسدك كان، كشجرة ياسمين تفتحت على عجل.

جائع أنا إليك.. عمر من الظمأ والانتظار. عمر من العقد والحواجز والتناقضات. عمر من الرغبة ومن الخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة. عمر من الارتباك والنفاق).٣٥ (

ثالثاً: إلى أضرحة الأولياء

يشيع في الكثير من الروايات النسوية العربية التعلق بالبصارات والعرافين والمشعوذين، والذهاب إلى زيارة أضرحة الأولياء والصالحين وأصحاب الطرق الصوفية،) ٣٦كما في هذه الرواية، وذلك بغية تحقيق آمال وأحلام الزائرين، النساء منهم على وجه الخصوص.

ويتصل بذلك شيء من ذكر كتابة الحجب والتعاويذ السحرية)٣٧، والحديث عن قسنطينة كمدينة مسكونة بالجن والسحرة، تأتي بالحلول السحرية لمأساة خالد)٣٨، والنصيب الكبر في (ذاكرة الجسد) هو للحديث عن زيارة الأولياء والصالحين.

تحدث حياة عن جدتها (الزهرة) يوم أن كانت حاملا بأبيها، فتقول لخالد: (تصور أنها (الزهرة) يوم كانت حبلى بأبي لم تفارق مزار (سيدي محمد الغراب) بقسنطينة، حتى إنها كادت تلده هناك..ولذا سمته (محمد الطاهر) تباركا به.. ثم سمت عمي (محمد الشريف) تباركا به أيضاً.بعدها عرفت أن نصف رجال تلك المدينة أسماؤهم هكذا.. وأن أهل تلك المدينة يولون اهتماما كبيراً للأسماء، وأن معظمهم يحمل أسماء الأنبياء أو الأولياء الصالحين. وهكذا كادت تسميني (السيّدة) تباركا بالسيدة المنوبية التي كانت تزورها في تونس كل مرة محملة بالشمع والسجاد والدعوات، متنقلة بين ضريحها ومزار (سيدي عمر الفاياش)٣٩).

وتفرد الكاتبة مساحة كبيرة في روايتها لهؤلاء الأولياء والصالحين، فتذكر قصة (سيدي عمر الفاياش)) ٤٠(وأسطورة (سيدي محمد الغراب) في سر تسميته بالغراب،وكيف أن المسلمين واليهود يأتون مزاره في نهايات الأسبوع وفي المواسم، لقضاء أسبوع كامل يرتدون خلاله ثيابا وردية، ويؤدون طقوسا متوارثة جيلا عن جيل..إلخ).٤١

وما يكاد يغيب ذكر الأولياء والصالحين في الرواية إلا ليظهر من جديد)٤٢ (، وفي مشهد حزين واحد، ليلة زفاف حياة،يتذكر خالد أولياء قسنطينة، ويسلم عليهم بأسمائهم واحدا واحدا، ثم يستنجد بهم قائلا: (قفوا معي يا أولياء الله.. متعب أنا الليلة.. فلا تتخلوا عني.. أما كان منكم أبي؟ أبي يا (عيساوي).. أبا عن جد؟ أنت الذي كنت في تلك الحلقات المغلقة، في تلك الطقوس الطرقية العجيبة، تغرس في جسدك ذلك السفود الأحمر

الملتهب نارا.. فيخترق جسدك من طرف إلى آخر، ثم تخرجه دون أن تكون عليه قطرة دم؟ أنت الذي كنت تمرر حديده الملتهب والمحمرّ كقطعة جمر، فينطفئ جمره من لعابك، ولا تحترق. علمني الليلة كيف أتعذب دون أن أنزف. علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني).٤٣

إن أحلام زوار أضرحة الأولياء وآمالهم كثيرة جدا، تتعدد بتعدد الزوار، وربما تفوق ذلك ولكن الذي يهمنا هو زيارة النساء لهذه الأضرحة، بغية أن يكون المولود القادم (صبيا)!

رابعا: الرغبة في المولود الصبي

تطرقت أحلام مستغانمي إلى هذه القضية كغيرها من الروائيات العربيات، وإن لم تكن تصل بها الحالة إلى ما يعرف بـ (حسد الذكورة)، وقد استطاعت أن تنقل لنا هذه الرغبة الكامنة في نفوس الرجال والنساء على حد سواء.

إن زواج سي الطاهر الثاني ما جاء إلا رغبة في إنجاب الذرية، ولكن أي نوع من الذرية كان يقصد؟ إنه الابن الصبي بلا شك، ولذلك (حاول أن يتحايل على القدر وأن يترك قبل سفره اسما احتياطيا لصبي، متجاهلا احتمال مجيء أنثى. وربما فعل ذلك أيضاً بعقلية عسكرية، وبهاجس وطني دون أن يدري.. فقد كانت أحاديثه وخططه العسكرية تبدأ غالبا بتلك الجملة التي كثيراً ما سمعته يرددها (لازمنا رجال يا جماعة).٤٤..

وهذا الاحتمال الخير يبدو واهنا، إذ يحدثنا خالد عن زيارة سي الطاهر الأخيرة لأهله: (ليشهد أهم حدث في حياته، ليتعرف على مولوده الثاني (ناصر)،فقد كانت أمنيته السرية أن يرزق يوما بذكر). ٤٥ثم وبكل بساطة، ألا يحتاج بناء الوطن والدفاع عنه إلى الأنثى، كما يحتاج إلى الذكر؟

أما (الزهرة) جدة حياة، فقد كانت تزور الأولياء والصالحين متضرعة باكية ليكون لابنها سي الطاهر ذرية.. تماما كما كانت تزورهم سابقا يوم كانت حبلى به، طالبة آنذاك أن يكون مولودها صبيا. ولعل أسماء ذكور قسنطينة المرتبطة بأسماء الأولياء والصالحين، إشارة إلى الامتنان لهؤلاء الأولياء. فقد كان المولود في النهاية ذكراً)٤٦.

خامساً: غرور الأنثى

لم تصب (أحلام/حياة) فيما يعرف بعلم النفس بــ (حسد الذكورة)، ولكنها أصيبت بـ (غرور الأنثى) فقد جعل الراوي خالد منها المحور الرئيس الذي تدور حوله أحداث الرواية، ومن أجلها كتب كتابه هذا، على شكل مذكرات حزينة جمعتهما معا، ولذلك وضعها في بؤرة الأحداث، فحيثما ذكرت شخصية من الشخصيات في الرواية، كان الأمر يتعلقبصورة أو بأخربحياة، التي تؤدي دوراً وظيفياً في النص.

فهي ابنة سي الطاهر التي جاء من أجل أن يسجل اسمها في دار البلدية، فعرفها طفلة تجلس على ركبتيه،)٤٧ (هي التي زارته بمرسمه بباريس، فعرفها فتاة قسنطينية، ذكرته بأمه، وبأرضه التي دافع عنها،) ٤٨ (وهي التي ملأت عليه حياته فعشقها، وأرادها زوجة له)٤٩، وهي التي أحبت صديقه (زياد) كما كان يظن، فأصابته الغيرة وانتابه الألم،) ٥٠وهي التي تركته وحيدا وعادت إلى قسنطينة فرسم إحدى عشرة لوحة لجسور قسنطينة، ليتذكرها هي،) ٥١وهي التي تزوجت من أحد المنتفعين من الثورة، فأحالت حياته بؤسا وحزنا،) ٥٢وهي التي أعادته إ لى قسنطينة بعد سنوات الغربة الطويلة، كي يحضر عرسها).٥٣

وأول ما يشي بغرور الأنثى في هذه الرواية، خطاب خالد لـ (أحلام/حياة) قائلا: (احملي هذا الاسم بكبرياء أكبر.. ليس بالضرورة بغرور، ولكن بوعي عميق أنك أكثر من امرأة. أنت وطن بأكمله.. هل تعين هذا؟).٥٤

لقد اختارت الكاتبة هذين الاسمين بعناية، ومن خلالهما استطاعت التعبير عن أحلام الجزائريين في حياة جديدة، بعد أن توحدت البطلة بالمدينة (قسنطينة)، وشكلتا عشقا حزينا، سيطر على (خالد)، رمز الإنسان الجزائري.

إن سيمياء السماء يكشف عن إعجاب وغرور صاحب الاسم باسمه، وما يحمله من معان ودلالات، لأن الأصل في الاسم أن يعبر عن ذات المسمى، من هنا يقدم لنا خالد وقع اسم (احلام): (كانت تلك أول مرة أسمع

فيها اسمك.. سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة.. كما يتعلق رسول بوصية يخاف أن تضيع منه.. كما يتعلق غريق بحبال الحلم.. بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك. تشطره حاء الحرقة.. ولام التحذير. فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب. كيف لم احذر اسما يحمل ضده ويبدأ بـ (أح) الألم واللذة معا. كيف لم أحذر هذا الاسم المفردالجمع كاسم هذا الوطن، وأدرك منذ البدء أن الجمع خلق دائماً ليقتسم)٥٥

واسم بطلة الرواية هو نفسه اسم الكاتبة، فكلاهما أحلام، وقد تكرر في الرواية عشرات المرات، ليعطي العديد من الدلالات في كل مرة، نحو: معطوبي احلام، فائض أحلام من يريد يسجل أن دار البلدية، بأحلام الذي صودرت منه الأحلام، مشاريع الأحلام، أحلام محدودة، أوشك اخيرا أن يحق احلامه، ماذا أفعل بكل ما كدست وجمعت من أحلام، سلاسل الأحلام، وفي النهاية ختمت الرواية بهذا الاسم: (ولكنني أصمت.. وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام. ورؤوس أحلام)٥٦) .(

أما اسمها الذي آثر أن يناديها به (حياة) فقد أغراه كذلك، وأوحى إليه بدلالات عشقية خاصة: (معك رحت أكتشف العربية من جديد. أتعلم التحايل على هيبتها، استسلم لإغرائها السري، لتعاريجها، لإيحاءاتها. رحت أنحاز للحروف التي تشبهك.. لتاء الأنوثة.. لحاء الحرقة.. لهاء النشوة.. لألف الكبرياء.. للنقاط المبعثرة خالا أسمر)٥٧..) .

ولا يخفى ما في ذلك من تصوير لتعلق الرجل بها، عدم قدرته على الابتعاد عنها، بل إنه صار عبدا لها: (كيف أقنعك أنني أصبحت عبدا لصوتك عندما يأتي على الهاتف؟ عبدا لضحكتك، لطلتك، لحضورك الأنثوي الشهي، لتناقضك التلقائي في كل شيء وفي كل لحظة. عبد لمدينة أصبحت أنت، لذاكرة أصبحت أنت، لكل شيء لمسته أو عبرته يوما).٥٨

والكاتبة هنا تصور لنا ضعف الرجل أمام المرأة، على العكس من الكثير من الروايات النسوية، التي تكون فيها الأنثى ضحية ضعفها أمام سطوة الرجل،) ٥٩ (يقول خالد واصفاً حاله بعد أن سافرت حياة إلى قسنطينة: (أدري فقط، أنني قضيت شهرين وسط تقلبات نفسية متناقضة، كدت ألامس فيها شيئاً يشبه الجنون، ذلك الجنون الذي كان يغريك، وكنت تتغزلين لي به كثيراً، وتعتبرينه الصك الوحيد الذي يشهد للفنان بالعبقرية).٦٠

وفي موضع آخر يعبر عن عدم مقدرته على النوم، وبكائه، وعجزه، بسبب بعدها عنه: (يوقظني ألمك السري، وشهوتك المتراكمة في الجسد قنبلة موقوتة، ورغبة ليلية مؤجلة يوماً بعد آخر. هل تستيقظ الرجولة باكراً حقاً، أم الشوق هو الذي لا ينام؟ أجيبيني أيتها الأنثى التي تنام ملء جفونها كل ليلة.. أوحدهم الرجال لا ينامون؟ ولماذا يرتبك الجسد، وأكاد أجهش على صدر غيرك بالبكاء، أكاد أعترف لها (كاترين) إنني عاشق امرأة أخرى، وإنني عاجز أمامها لأن رجولتي لم تعد ملكي، وإنما تتلقى أوامرها منك فقط).٦١

وعندما يأتيه خبر زواج حياة، نكاد نستمع إلى صراخه حين يقول: (وحدي أعرف طريقتك الشاذة في الحب، طريقتك الفريدة في قتل من تحبين.. لتؤثثي كتبك فقط. أنا الذي قتلتني لعدة أسباب غامضة، وأحببتك لأسباب غامضة أخرى. أنا الرجل الذي حولك من امرأة إلى مدينة، وحولته من حجارة كريمة إلى حصى. لا تتطاولي على حطامي كثيراً)٦٢).

ومن أدلة غرور الأنثى في هذه الرواية، تقديم البطلة حياة على أنها المرأة التي يحلم الرجال في الوصول إليها، وهم في سبيل ذلك يغارون من بعضهم،ويتنافسون، ويتحادسون، على نحو ما نجده من يغرة خالد من بطل رواية حياة (منعطف النسيان)٦٣، أو من غيرته من زياد، عندما سافر إلى إسبانيا لمدة عشرة أيام، لإقامة معرض لرسوماته، فاضطر إلى ترك زياد في منزله بباريس: (كان هناك شيء داخلي ينزف دون توقف. عاطفة جديدة للغيرة والحقد الغامض الذي لا يفارقني ويذكرني كل لحظة أن شيئاً ما يحدث هناك.. هل يعقل أن تمر عشرة أيام دون أن تلتقيا.. وأين يمكن أن

تلتقيا في مكان غير هذا؟ وإذا التقيتما هل ستكتفيان بالحديث؟

كنت منجما للكبريت. وكان زياد عاشقاً مجوسياً يعبد اللهب! فهل كان يمكن أن يصمد طويلا في وجه نيرانك.. أنت المرأة التي يحلم الرجال أن يحترقوا بها ولو وهماً).٦٤

سادساً: صورة الرجل في الرواية

نستطيع أن تلمس الخطاب النسوي في هذه الرواية، عبر نظرة الكاتبة إلى الرجل، وعبر النماذج المتعددة التي اختارتها له.

(فخالد) مثال الوفاء الحقيقي لحب الرجل للمرأة، ذلك الحب الذي يرفض أن يكون أداة للمتعة والجنس: (لم تكن مشكلتي معك مجرد شهوة، لو كانت كذلك لحسمتها يومها بطريقة أو بأخرى) ٦٥).وعندما اختار أن يناديها بـ (حياة)، الاسم الذي اختاره أهلها لها قبل أن يسجلها خالد رسميا في دار البلدية، كان مبرر ذلك الاختيار أنه (الاسم الذي أنفرد بمعرفته. اسمك غير المتداول على الألسنة.. ولم ينادك رجل قبلي به) ٦٦). (لقد ملكت عليه حبيبته حياة قلبه، فلم يعد يستطيع أن يخلف معها أي موعد، حتى لو كان ذلك الموعد مناسبة زواجها)٦٧ (

وفي ليل ة زفافها، وعلى الرغم من إدراكه أنها الآن ليست له، يبقى وفيا على حبها،والإخلاص لها: (في هذه الساعة المتأخرة من الألم، أعترف أنني ما زلت أحبها.. وأنها لي. أتحدى أصحاب البطون المنتفخة.. وذلك صاحب اللحية..وذلك صاحب الصلعة.. وأولئك أصحاب النجوم التي لا تعد..وكل الذين منحتهم الكثير.. واغتصبوها في حضرتي اليوم.. أتحداهم أن يحبوها مثلي. لأنني وحدي أحبها دون مقابل٦٨.

وليست نظرة الكاتبة إلى الرجل مقتصرة على هذه الصورة المشرقة، فقد سبقت الإشارة إلى (الدار المغلقة) وارتياد الرجال لها، وهذا ما حصل لخالد في النهاية، عندما أدرك عمق الخيانة التي اتضحت عندما استبدلت حياة بحبه لها الموافقة على الزواج من رجل خائن لوطنه، فما كان منه إلا أن مارس السقوط: (اخترت لي أكثر من عشيقة عابرة. أثثت سريري بالملذات الجنونية.. بنساء كنت أدهشهن كل مرة أكثر، وأقتلك بهن كل مرة أكثر، حتى لم يبق شيء منك في النهاية. نسي هذا الجسد شوقه إليك، نسي تطرفه وحماقاته وإضرابه عن كل لذة ما عدا لذتك الوهمية)٦٩

وهذه النتيجة التي آل إليها خالد، تؤكد ما يشيع في الروايات النسوية، من أن الرجل قابل بصفة دائمة للانزلاق في مهاوي الرذيلة).٧٠

أما (سي الطاهر) أبو حياةالذي حمل خالدا وصية تسمية ابنته بـ أحلام)، والذي ترك زوجته بعد مدة قصيرة من زواجهما ليلتحق بالجبهة فهو أحد المجاهدين الجزائريين ضد الاستعمار الفرنسي، وأحد شهداء الثورة الجزائرية، و(لم يكن من المجاهدين الذين ركبوا الموجة الأخيرة، ليضمنوا مستقبلهم، مجاهدي ٦٢ وأبطال المعارك الأخيرة. ولا كان من شهداء المصادفة، الذين فاجأهم الموت في قصف عشوائي، أو في رصاصة خاطئة.

كان من طينة ديدش مراد، ومن عجينة العربي بن مهيدي، ومصطفى بن بولعيد، الذين كانوا يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون أن يأتيهم).٧١

و(زياد) الوجه الآخر للمقاومة، ولكن على أرض فلسطين، وهو عضو في تنظيم الجبهة الشعبية، يتنقل بين بلدان العالم لغايات نضالية،)٧٢ (وعندما ذهب إلى باريس زار صديقه خالدا، فتعرف إلى حياة وعشقها،) ٧٣(ولكنه وكما حصل معه في حبه امرأة جزائرية قبل حياة قدم حب الوطن على حب المرأة، فلم يتزوج، ثم استشهد في الاجتياح الاسرائيلي لجنوب لبنان سنة١٩٨٢ م)٧٤.

و(ناصر) الذي رفض زواج أخته من أحد السارقين لهذا الوطن، ولذلك رفض أن يلتقي بالضيوف والعريس وكذلك بعمه (سي الشريف)، كيف لا وهو ابن (سي الطاهر) الذي مات دفاعا عن هذا الوطن؟ وبهذا نفسر إعجاب خالد به، وقوله عنه: (رائع ناصر.. واللّٰه) نستعرف بيه، ثم نجده في آخر الرواية يلجأ إلى المسجد، ليعتكف على الصلاة بعيداً عن الناس وفسادهم)٧٥.

وفي الرواية مجموعة من الرجال، يشتركون في صفة الانتفاع والسرقة من وطنهم الجزائر، ويباركون في الوقت ذاته زواج حياة، وأولهم عمها (سي الشريف) الذي كان يدري أنه يقوم بصفقة قذرة، وأنه يبيغ بزواجه

اسم اخيه، وأحد كبار شهدائنا مقابل منصب وصفقات أخرى)٧٦).

وهذا هو رأي حسان أخي خالد عندما حاول إقناع ناصر أن عمه لم يقصد بالضرورة القضاء على مستقبل أخته بهذا الزواج (بل إن أي شخص سواه كان سيرحب بهذه المصاهرة.. ويسعى إليها لاهثاً.. إنها الطريقة الوحيدة ليحل مشكلاته ومشكلات ابنته مرة واحدة، ويوفر عليها كثيراً من المتاعب)٧٧).

أما زوج حياة (سي...) فقد جعلت الكاتبة اسمه نكرة، والتنكيريفيد التكثير، لينضوي تحت هذا الابهام كل الرجال الذين هم على شاكلته، فقد (كان رجل الصفقات السرية والواجهات الأمامية. كان رجل العملة الصعبة والمهمات الصعبة. كان رجل العسكر.. ورجل المستقبل)٧٨..).

وهكذا، فالرجل في هذه الرواية إما عاشق وفي لحبيبته، ما دامت هي وفية له (خالد) أو خائن متهالك على النساء (خالد) بعد أن خانته حياة و(رجال الدور المغلقة) أو محب للمرأة ولكن بحدود تلجم هذا الحب عندما يستحثه نداء الوطن (سي الطاهر وزياد) أو متخل عنها، تاركها لمصيرها الذي اختارته، بحلوه ومره (ناصر) أو أنه يتلاعب بها، ويعتبرها صفقة تجارية، تزيد من رصيده (سي الشريف وحسان وزوج حياة) وغيرهم الكثير.

وذلك مقابل امرأة واحدة هي (حياة) التي خسرت بزواجها هذا كل الذين أحبوها: (كنت أعي بشيء من المرارة، أن كل الذين أحبوك لن يحضروا عرسك هذا. سيتغيب عن فرحك كل الذين كنت فرحتهم. سي الطاهر وزياد.. وناصر أيضاً)٧٩).

سابعاً: عندما تقف المرأة ضد نفسها

لا يعتبر هذا العنوان نقداً سلبياً لهذه الرواية، بل هو مما قصدته الكاتبة، وأرادت التنبيه إليه، خصوصاً أن مسألة وقوف المرأة ضد نفسها، طرحت على ألسنة الجدات، وكأنه سلوك جاء من الماضي وعليه أن يبقى فيه.

وإذا كنا نقبل أن يتمنى الرجل أن يكون مولوده القادم صبياً، لاعتبارات كثيرة، ابرزها أن يحفظ اسمه ونسله من بعده، فكيف نتقبل من المرأة هذا؟ وما المبرر الذي تقف خلفه، وتقنع نفسها به؟ لقد لزمت جدة حياة أرحة الأولياء والصالحين متضرعة باكية طالبة أن يكون مولودها صبيا،) ٨٠(فبدل أن تقنع مجتمعها بضرورة المرأة، ومكانتها المتميزة فيه، أصبحت إحدى أدواته في الوقوف في وجه المرأة، والتقليل من شأنها!

أما جدة خالد، فقد كانت تبرر مغامرات أبيه، وملذاته النسائية غير المشروعة في (الدار المغلقة)، وتحاول أن تعلم أمه الصبر، وتعودها على تقبل تلك الخيانة بفخر، إذ تقول لها: (إن ما يفعله الرجال.. طرز على أكتافهم!) متجاهلة أن ذلك سبب حزن أمه السري، وربما موتها قهراً: (كان أبي يطرز مغامراته جرحا ووشما على جسد (أما) دون أن يدري)٨١).

ولعل تلك الجدة في الحقيقة ما كانت تواسي سوى نفسها، فما المانع من أن يكون زوجها قد مارس ذلك الفعل، وطرز على كتفه الكثير من المفاخر؟ ومهما يكن من أمر، فإن المرأة وفق هذا السلوك المهين، لم تقف ضد الرجل الذي يخونها، بل وقفت ضد نفسها، وصنعت لنفسها حزناً سرياً آخر، وقهرا آخر، وموتا من نوع آخر.

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي (من الجزائر)، عبر معالجة سبع من المسائل النقدية التي يطرحها الخطاب النسوي، كاللغة النسوية، وصورة المرأة في مجتمعها، وترددها على أضرحة الأولياء والصالحين، ورغبتها في المولود الصبي، وغرورها الأنثوي، وكيفية نظرتها إلى الرجل، ووقوفها في بعض الأحيان ضد نفسها.

وهي في ذلك تشترك مع العديد من الروايات النسوية العربية، مما يؤكد (أن الرواية النسوية العربية تتكرر فيها أفكار (ثيماتTHEMES) معينة تتعلق برؤية الكاتبة الأنثى لذاتها ولعلاقتها بالآخر)،) ٨٢ (مهما اختلفت ظروف الروائات العربيات، وتباعدت بلدانهن.

وهذا يعني في النهاية وجود تيار روائي نسوي، يعنى بالحديث عن اهتمامات المرأة ومشكلاتها، ويشكل اتجاها مستقلا، ضمن الاتجاهات المتعددة في النقد الروائي الحديث،

ولذا ينبغي أن يتوجه إليه الدارسون، ويولوه النقد الأدبي المطلوب.

أكاديمي أردني

المصادر والمراجع

د. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط٢٠،٢٠٠٤ م.
د. إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد، عمان، ط١،٢٠٠٧ م.
شهرزاد محمد، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية، إشراف: أ.د. محمد حور، أيار، ٢٠٠٣م.
د. عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط٢،١٩٩٧ م.
نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١،٢٠٠٤ م.
د. هايل محمد طالب، جماليات المكان في رواية (ذاكرة الجسد)، مجلة عمان، أمانة عمان، ع١٥٣.

١انظر: شهرزاد محمد،الفن الروائي عند أحلام مستغانمي،رسالة ماجستي، الجامعة الهاشمية، إشراف: أ.د. محمد حور، أيار، ٢٠٠٣م، ص ٢٠٧.
٢نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيرت، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١١١.
٣انظر: شهرزاد محمد، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص ٣٤.
٤د. عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط٢، ١٩٩٧م، ص ١٨١.
٥أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط٢،٢٠٠٤ م، ص ٥٣.
٦د. هايل محمد طالب، جماليات المكان في رواية (ذاكرة الجسد)، مجلة عمان، أمانة عمان، ع١٥٣، ص ١٦.
٧ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٨٩.
٨ نفسه، ص ٣٥١.
٩ نفسه، ص ٣١٠.
١٠ نفسه، ص ٣٦٠ وانظر أيضاً: ص ١٤١.
١١ نفسه، ص١٤١،٣٢٩ ، ٣٦٠.
١٢ نفسه، ص٢٣٠، وانظر أيضاً: ص٨٥، ١٥٨،١٧٢ ، ٢٥١.
١٣ نفسه، ص١٤،٢٥١ ، ٢٨٨.
١٤ نفسه، ص ٢٣٥.
١٥ نفسه، ص٥١،١٥٨، ٢١٦ ، ٣٥١.
١٦ نفسه، ص ١٩٩.
١٧نفسه، ص ٧١.
١٨نفسه، ص ٧٦.
١٩نفسه، ص ٧٧.
٢٠نفسه، ص ٢٨٣.
٢١نفسه، ص ٣٠٩.
٢٢نفسه، ٣٦٦.
٢٣نفسه، ص ٣١٤ ٣١٣
٢٤نفسه، ص ٣١٦ ٣١٥
٢٥نفسه، ص ٣١٦.
٢٦نفسه، ص ٣٣٤.
٢٧نفسه، ص١١،١٠٩ ، ٢٩٢ وانظر ايضا: ٢٩٧،٣١٢ ، ٣٣٧٣٣٨.
٢٨نفسه، ص٢٧،٥١ ، ٢٨٩.
٢٩نفسه، ص ٣٨.
٣٠نفسه، ص ٣٧.
٣١نفسه، ص ٣٤٧.
٣٢نفسه، ص ١٨٨.
٣٣وردت في الزصل (رجوع سري) وهو خطأ.
٣٤نفسه، ص ١٠٨.
٣٥نفسه، ص ١٧٣.
٣٦انظر: د. إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد، عمان ، ط١،٢٠٠٧ م، ص ٥١.
٣٧أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص١٨٨ .
٣٨نفسه، ص ٣٣٦.
٣٩نفسه، ص ١٠٩.
٤٠نفسه.
٤١نفسه، ص ٢٩٦٢٩٧.
٤٢نفسه، ص١٠٨،١٤١، ٢٩٢، ٣٢٦ ، ٣٩٢.
٤٣نفسه، ص ٣٦١.
٤٤نفسه، ص ٣٨.
٤٥نفسه، ص ٤٦.
٤٦نفسه، ص ١٠٨١٠٩.
٤٧نفسه، ص ٦٤.
٤٨نفسه، ص ٥٣.
٤٩نفسه، ص ٢٦٩.
٥٠نفسه، ص ١٩٧.
٥١نفسه، ص ١٩٩.
٥٢نفسه، ٢٧١.
٥٣نفسه، ٢٨٤.
٥٤نفسه، ص ٣٨١.
٥٥نفسه، ص ٣٦٣٧.
٥٦انظر على الترتيب نفسه: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص٢٦،٣٢، ٣٨ ، ٤٥،٦٩، ١٠٤، ١٤٥، ١٥١، ٢٤٤ ، ٤٠٤.
٥٧نفسه، ص ٢١٩.
٥٨نفسه، ص ١٧١.
٥٩أنظر: د. إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ص ١٤٥.
٦٠أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص١٨٦ .
٦١نفسه، ص ٢٣٨.
٦٢نفسه، ص٢٨١، وانظر في تصوير ضعف الرجل أمام المرأة: ص٢٤١، ٣٧٢.
٦٣نفسه، ص١٢٦١٢٧، وانظر أيضاً: ص ٣٦٥.
٦٤نفسه، ص . ٢٢٠وقد ألحت الكاتبة على غيرة خالد الكبيرة من زياد في عدة مواضع، أبرزها: ص١٥٥،١٦٧، ١٩٧، ٢٠١ ، ٢١٤.
٦٥نفسه، ص ٣٣٣.
٦٦نفسه، ص ٤٢.
٦٧نفسه، ص ٢٧٣.
٦٨نفسه، ص ٣٦٢.
٦٩نفسه، ص ٣٨٥.
٧٠انظر في نقد رواية (مرافئ الوهم) لليلى الأطرش: د. إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ص ٣٢٣٣.
٧١أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٤٤.
٧٢نفسه، ص ١٩٥.
٧٣نفسه، ص ٢١٢.
٧٤نفسه، ص ٢٤٥٢٤٧.
٧٥نفسه، ص ٣٣٩٣٤٠.
٧٦نفسه، ص ٢٧٢.
٧٧نفسه، ص ٣٤٧.
٧٨نفسه، ص . ٢٧٠وانظر أيضاً: ص٣٤٧، ٣٥٠.
٧٩نفسه، ص ٣٤١.
٨٠نفسه، ص ١٠٩.
٨١نفسه، ص ٣١٤.
٨٢انظر: د. إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ص ١٤٥.

صورة العرب والمسلمين في السينما الأميركية

د. عيسى برهومة

*إهداء إلى الناقد محمود الزواوي

قال أرسطو: إن التفكير مستحيل دون صور

تحتقب هذه العبارة أهمية الصورة ودورها الفعال في عملية التفكير، وأن أرسطو قد تنبه إلى ذلك قبل مئات السنين، فللصورة جذور وطيدة في التاريخ. وارتبطت بحياة الإنسان منذ بداية التكوين، فكانت لغة التواصل البشري، فاهتم بها الإنسان وخلدها في الكهوف والصخور بالنحت والرسم. وما تزال آثارها باقية تعاند الإمحاء، ومع تطور العلم والتكنولوجيات لم يغفل الإنسان الصورة فهي وسيلة ناجحة في إيصال الأفكار والأحاسيس وأنها مستودع الخلود .

واصل الإنسان في العصر الحديث مشواره مع الصورة من خلال السينما، والتلفاز والفيديو، والصورة الإشهارية، واللوحات، والإنترنت، وغدت الصورة وسيلة للدعاية والإعلان وترويج السلع والمنتجات لتحقيق دخول عالية، وانتقلت الثقافة من ثقافة الصورة إلى ثقافة السلع/ الاستهلاك، ولا مناص للإنسان عن اقتفاء أثر الصورة؛ مجاراة للعصر واتساقاً مع معطيات التقانة التي صارت ميسماً للإنسان في العصر الحديث، حيث التسارع في الإنتاج والمجاوزة المستمرة للقار، والانديا ح في مسارب الحياة جميعها.

فالصورة تحل من المشهد الحياتي محل المركز الذي تتكوكب حوله تعينات البشر اليومية، فأينما وليت وجهك فثم تعيُّن للصورة، فهي المخيلة التي تبدع، ونقبع غالباً تحت سيطرتها، تتسرب في اللاوعي، هي من تتسلل إلينا لتسهم في صوغ تصوراتنا عن الكون والوجود.

والصورة نص يحتاج إلى تأمل وتأويل وقراءة، فأنت تقرأ ما ترى في الصورة وقد يري آخر عكس ما تراه أو أكثر مما ترى. ولابد من قراءة ما بين الأسطر علماً بأن الصورة طبيب الأمين كما قيل، إلا أنها تتزيا تحققات شتى.

والعلاقة بين اللغة والصورة علاقة وطيدة كعلافة الثقافة بالصورة، وهي علاقة الجزء بالعام، فالصورة قائمة على الإلماح ولا تكون صورة دون منظومة من الرموز والعلامات، فأي صورة ستحتاج إلى شفرة يقوم القارئ/ المشاهد بتفكيكها.

ثقافة الصورة

حين نتحدث عن ثقافة الصورة، وعصر الصورة يبتدر سؤال ماثل: عن أي صورة نتحدث؟ وماهية الصورة التي تكون ثقافة العصر؟

إن ثقافة هذا العصر الراهن

لا تعود عناصرها إلى ما هو محلي حسب، بل تمتح من شتى الروافد التي يتعالق جزء كبير مع الآخر، بالتالي يتعين التعامل مع كل هذه المكونات/ العناصر محلية وغير محلية؛ فنحن لا نستطيع تحديد مصطلح الثقافة وإطارها تحديداً مانعاً؛ لتشاجر المسائل المحايثة للصورة في العصر الحديث. الثقافة ذ كما نعلمذ هي كلمة عامة للغاية، وطرحها يضعنا في مواجهة ميدان متسع من التعريفات والدراسات، فأية ثقافة نقصد؟ هل هي ثقافة النخبة (الإنتلجينسيا) أم الثقافة الشعبية؟ الثقافة العالمية أم الثقافة العربية حسب؟ وهل الثقافة العربية هي التي دفعتنا لمثل هذا الطرح، أم أننا لا نستطيع أن نغفل الآخر ومدى تأثيرها علينا وكذلك ماهية الصورة التي سنتصدى لقراءتها، وكيف تطورت؟ وأي صورة تشكل هذا الاكتساح للسوق؟

ما هو مقرر أنَّ الإنسان غير قادر على العيش دون ثقافة ولا صورة، ولكن السؤال كيف لهذه الصورة أياً كانت أن تشكل ثقافة للمجتمعات والشعوب والحضارات؟ فبدل أن كان التاريخ وبكل منتجات المجتمع هو المشكلة للثقافة غدت الصورة مشكلة للثقافة!!

نحن نعيش في عالم مكتظ بالصور، فأين سرحت في النظر فثمة اكتناز صوري، إما ثابتة أو متحركة، صور في كل مكان، فأنت محاصر بالصور إن كنت في الشارع أو المنزل أو المكتب وحتى حين تستعمل الهاتف الجوال، إذ أمست الصورة لغة تعبر عما يجول في خاطرك، لكن هل هذه الصورة هي وليدة هذا العصر التقني ذ التكنولوجي، أم تضرب في تخوم الماضي؟

الصورة ليست وليدة هذا العصر وليست ناشئة عن التطورات الحادثة، بل زاملت وجود الحياة، فالتداول البشري قائم على الصورة، فمنذ استخدام الإنسان القديم الإيحاءات والإشارات في سكناه ونقشه في الصخر والحجر إلى انتقاله إلى حشد من الصور في العصر الحديث حتى غدا عصر ثقافة الصورة باستحقاق.

ويغلب استخدام مصطلح الصورة على أقلام الدارسين والنقاد عند تناولهم للأعمال الأدبية وما كان منها من قبيل الشعر خاصة؛ فالشعر هو الذي يعبر عن الصورة المجسمة للأشياء والموضوعات، فالصورة الشعرية هي التي تقدم مركباً عاطفياً وعقلياً في لحظة من الزمن، وإنه لخير للمرء أن يقدم صورة واحدة في حياته من أن ينتج أعمالاً وافرة غزيرة(١).

وقد تنبه الجاحظ إلى هذه فقال: »إنما الشعر صناعة، وضرب من التصوير« والتصوير هنا هو صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديماً حسياً، وتشكيله على نحو تصويري؛ فالشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، والرسم والتصوير شعر صامت إن صح التعبير.

ومصطلح الصورة مصطلح مشتق من كلمة لاتينية تعني المحاكاة، وهي الإشادة إلى عملية إعادة الإنتاج (النسخ) للشكل الخاص بإنسان أو بموضوع معين إلى الإشارة إلى كل ما يظهر على نحو خفي، ولاسيما إذا كان غريباً أو غير متوقع. ولا نغالي إن هجسنا برؤية تذهب إلى أن السينما تأخذ موقعاً مرموقاً في إنتاج الصورة ونشرها، من خلال الآليات الملازمة لهذا الفعل الإشهاري، والسيرورة التي تحققها بفضل شركات الإنتاج الكبرى، علاوة على القيم التي ترغب في سكبها في نفوس المتلقين، وهي قيم - في الغالب- غير محايدة بل تصدر عن جملة من القناعات المركوزة في نفوس منتجي الأفلام، والعاملين في الحقل السينمائي، ومن ثم تكمن الخطورة والأثر فيما تضمره السينما من أهداف وأفكار ترغب في إرسالها عبر رسائل موجهة إلى العقول والنفوس، لتغيير قناعات واستنبات أخرى.

ولا يختلف اثنان أن السينما الأميركية تتصدر موقع المركز في التوزيع والأثر، بل هي نموذج معتبر لكثير من مدارس السينما العالمية، ولعلنا في هذه المقالة نسلط إلماعات عن جوانب قصية في السينما الأميركية ماثلة في صورة العرب والمسلمين، فهي لا تفتأ تقدم الفيلم تلو الفيلم الذي يقدم صورة مشوهة للعرب والمسلمين، واستقر لدى المتابعين للحراك السينمائي الغربي عامة والأميركي خاصة أن هذه الصورة مباينة للحقيقة وتمتح من تصور ثاوٍ في العقلية الغربية في رؤية الآخر وتناول موضوعه، وتغذت هذه الصورة- في كثير من الأحيان- من مخيال غربي يعود إلى قرون مضت، شاركت عوامل كثيرة في تأثيثه؛ كالاستشراق والرحالة الغربيين الذين تطرقوا لدراسة الشرق وعادات العرب والمسلمين من

مخيالهم الجمعي، وساءت الصورة وغدت نمطية قارّة بعد أحداث الحادي عشر من أيلول، ولعل مكمن الخطر يحل في أن السينما ما عادت وسيلة للترفيه والتسلية بل هي وسيلة للتبادل الثقافي والروحاني والإنساني، وهي فاعلة في ترسيم صور عن الكون والمفاهيم والأفكار والأشخاص، وقوة كبرى في تغيير القناعات وإعادة إنتاج الرؤى الراشحة في النفوس، كما أنها وسيلة لتغيير المخيال أو التأكيد عليه؛ يقول الجابري: إن صورة العرب والإسلام في وسائل الإعلام الغربية هي صورة غير موضوعية صورة يتحكم بها عنصران ذاتيان؛ الرغبة في نفط العرب وإيران، والخوف من المهاجرين العرب والمسلمين الذين لا تستطيع أوروبا امتصاصهم والاستغناء عنهم.»٢« فأميركا تستحوذ على السلطة وبالتالي سيكون ما تقدمه وفاقاً لإستراتيجيتها ورؤيتها الكونية.

فمنذ السينما الصامتة من عشرينيات القرن وثلاثينياته تشكلت صورة العربي في هذه الأفلام؛ صورة نمطية مشوهة إذ يبرز العربي على أنه مارق، يتاجر بالرقّ، عدواني، دموي، قاس وجلف، وكما أنه شرير إن كان بدور بطولي أو بدور ثانوي، من أمثال فيلم الشيخ THE SHEIK عام ١٩٢١، وصقر الصحراء عام ١٩٢٤م،

وإن أظهر احتراماً للتقاليد والعادات العربية إلا أن هناك بعض الشخصيات العربية المتآمرة، وفيلم ابن الشيخTHE SON OF THE SHEIK ، عام ١٩٢٦، وهناك ٧٨ فيلماً على الأقل أنتج في العشرينيات كما يقول لورانس ميلشالاك كان فيها دور بطولة أو ثانوي يتعلق بالعرب، وتدور حول المغامرات والجنس والعنف، وهم يخطفون النساء البيضاوات أو يشنون غارات قبلية على معسكرات الفرنسيين أو الإنكليز، واستمرت الصورة مشوهة حتى في فيلم (لورانس العرب ١٩٢٦) وتمثلت الصورة بأنهم قطاعو طرق، بلا رحمة، لا يساعدون أحداً (بلا ضمير)»٤«، وهذه الصور هي صور خيالية تتمثل كما ذكرنا بالجنس والحريم والشر وعدم التسامح والخيانة، وقد مثّل رودلف فالنتينو في فلمي الشيخ وابنه، وكل الصفات التي ترد هي بذيئة وسيئة لا تجذب أحداً، بل هي تزيد من الكراهية لهذا العربي والشرقي، وتزيد تشويهه في المخيال الغربي٥، فهي تتجرد من الإنسانية في عرض العربي.

وتم تطوير السينما الأميركية من السينما الصامتة إلى الناطقة في الربع الأول من القرن المنصرم، ودارت هذه الفترة في البحث عن عدو فكان هناك ازدياد في عدد الأفلام التي تتخذ من الشعوب الأخرى أعداء، صورة العربي الصيني الألماني الآسيوي عموماً والأفريقي من دون تمييز أخذت تتكاثر بوصفها وجهاً لعدو جديد كما لو أن السينما الأميركية أيقنت هي والمجتمع عامة أن الوحدة الوطنية تعني مواجهة الطارئ القادم من الخارج، فهذا فيلم الصليبيينTHE CRUSADES ١٩٣٥وقد غيّر الأحداث وأساء للتاريخ العربي والغربي، فيصف الحرب بين ريتشارد وسعيه الحثيث وراء الحرب ضد صلاح الدين والمسلمين، وبين صلاح الدين (إيان كيث) هو العدو الكبير حجماً الذي لابد من أخذه جدياً والاستعداد له؛ لأنه يمثل خطراً على الممالك المسيحية، وهذه الصورة كما يقول محمد رضا لم تكن منصفة للعرب ولا لصلاح الدين الأيوبي»٦«.

ومن أمثال تلك الفترة فيلم الدورية المفقودة (١٩٣٤)، وفيلم الريشات الأربع(١٩٣٩)، وهذه وغيرها في مرحلة الثلاثينيات تدور حول تشويه صورة العربي وعلى أنه عدو يهدد حياة الغرب، إما قناص يقتل الأبرياء من الغرب، وتمثلت هذه المرحلة في مرحلة الاستعمارة الاستيطان الأوروبي وكيف كانت المواجهة بين الطرفين.

وفي فترة الحكم العثماني والاستعمار الأوروبي لم يكن هناك دور فعال في تطوير البلاد العربية بل كانت تعاني من مواجهة الاستعمار والاستيطان مما أدى إلى حياكة المخيال الغربي كما يشاء كثير من المستشرقين بعيداً عن الحضارة والمدنية، فلم يقدم العرب أي دور في تغيير هذه الصورة لأنه قابع تحت الاحتلال.

وفي الأربعينيات لم تختلف الصورة عما قبل بل زادت وطأة الصور النمطية التقليدية السلبية للعربي ولاسيما بعد الحرب العالمية الثانية فهي أفلام ضبابية، وتشابهت الفترة الأولى من الأربعينيات أفلام الثلاثينيات في حكاياها؛ كحكايا ألف ليلة وليلة، وبعد ذلك صور العربي على أنه مع المحور تارة ومع الحلفاء تارة أخرى، وشكل على أنهم جواسيس للطرفين المتخاصمين، وكيف كان العرب مع علاقتهم بالإنجليز والفرنسيين

والإيطاليين والعثمانيين في الحرب، فلهم دور إستراتيجي لكنه لم يكن ذا جدوى وله وقع في الأفلام، وتم تشكيل رابطة عربية لمقاومة المؤامرات الغربية وخاصة بعد حرب ١٩٤٨ التي خسر بها العرب فلسطين.

ومن أفلام هذا العقد كازابلانكا(١٩٤٢)، وفيلم قسمة (١٩٤٤) وتم تصوير العرب على أنهم أشرار وعدائيون.

يقول محمد رضا عن فترة الخمسينيات لم تأت بجديد عن القضايا العربية والفلسطينية خاصة، فكان المشاهد الأميركي منشغلاً بحروبه مع كوريا، كما كانت أفلامهم تحذر من الخطر الشيوعي، وكانت الأفلام العلمية الخيالية رمزاً للخطر الأحمر المقبل ولضرورة التضامن العائلي، أما عن المواضيع العربية فكانت هزلية، ولم تخرج عن الفترة السابقة،»٧« وكما أنها لا تخرج عن تصوير ألف ليلة وليلة، والسندباد وعلاء الدين وشهرزاد واللصوص، ويصفون الحياة رغيدة في أفلامهم بقصص الحب والغرام، كما في علاء الدين ومصباحه(١٩٥٢) ونسر الصحراء وفتاة الحريم، ابن علي بابا وغيرها، تدور حول فتاة أميرة وهناك شيخ عربي ينوي قتلها والاستيلاء على الحكم الأميركي، وسيكون هناك من ينقذ الأميرة، أو سرقة علي بابا وابنه بمعونة الخليفة ورجاله.

ونلحظ أن المواضيع تافهة لا جديد فيها ولا تصوير حقيقياً للعربي والمسلم، فهي صورة هزلية ممسوخة لرجل يلهث وراء النساء أو الحريم ويبذل الغالي والنفيس لقاء ذلك، مما زاد في قتامة الصورة ومفارقتها للواقع الموضوعي.

وفي الستينيات كانت الأفلام بعيدة عن روايات ألف ليلة وليلة وخيالاتها، إلا أنها بقيت أفلاماً سندبادية، وتركزت الأفلام على الجاسوسية المنطلقة على أنه كوميدي يضحك من عالم جيمس بوند، وإن كان لا يسخر منه تماماً وجاد رمي إلى جذب الشعبية ذاتها، وبعض هذه الأفلام تعاطى مع العالم العربي ومدينة بيروت خاصة، فصوّرت على أنها وكر عالمي للتجسس والمغامرات وهي المكان الشرقي الأمثل للمهام التي تتطلب التعاطي مع فرقاء عديدين.

وظهرت هذه الأفلام في صورة تطهير البلاد المقدسة من الفلسطينيين والعرب، وأهم الأفلام التي تناولت الموضوع العربي جدياً كما يقول محمد رضا ومن منظور سياسي في أحدهما وجمالي في الآخر وتاريخي لكليهما؛ معركة الجزائر ولورنس العرب.

في سبعينيات السينما الغربية دخل العربي ليصبح إرهابياً، وبعد حرب ١٩٧٣ خاصة، فتم التحذير من كل ما هو عربي، وأن هذا النضال موجه ضد أميركا واليهود وكان الهدف من الأفلام النيل من العرب، والدفاع عن إسرائيل فهي الصديق الوحيد لأميركا، ولا بد من الترويج للصورة اليهودية الإيجابية بصورة منعزلة عن الموضوع العربي، وهي الصورة التي ما تزال تتوارد إلى اليوم، ومن أفلام هذه الفترة يوم الأحد الأسود، والرسالة لمصطفى العقاد التي أتت رداً للصور المسيئة عن الإسلام على شاشات هوليوود وللتعريف بالإسلام تقوم وسائل الإعلام الغربية على تعتيم الأحداث والحفاظ على التنميط.

في الثمانينيات انقسمت الأفلام إلى قسمين أحدهما؛ دافع عن القضية الفلسطينية واتهم إسرائيل ومنها فيلم هاناك(١٩٨٣) وهنا تتبنى البطلة الدفاع عن مواطن عاد للمطالبة بأرض أجداده، وبعد ذلك عومل المخرج كوستا غافراس بقسوة ولم يعمل لفترة طويلة ولم تجد البطلة عملاً أيضاً، واتهم العمل بتزييف الحقيقة والواقع، مع العلم بأن النقاد العرب قد هاجموا الفيلم وادعوا أنه معاد للقضية وللعرب، وفيلم عمر المختار للعقاد(١٩٨١) الذي تناول فيه الاستعمار والمقاومة العربية ضد هذا الاستعمار، والآخر الذي يصور العربي على أنه شرير ومنافق وغير متحضر وهذه الصورة سلبية ومبالغة، ومن هذه الأفلام فيلم قوة (١٩٨٧) الذي مثل عربياً شريراً وأنه منافق وغير متحضر بزيه التقليدي »٨«.

وفي نهاية القرن العشرين انتقلت السينما إلى تطوير الأساليب وتضخيم صورة العربي المشوهة التي تفتقد الرقي والتقدم فهو فدائي إرهابي، واتسمت فترة التسعينيات بهذا النمط من الأفلام، فاتخذت سبيلاً للهجوم على العربي والمسلم وخوف الغربي منه ولتحقيق مكاسب مادية وتجارية ضخمة فهي تعد أفلام أكشن، ومثل هذه الأفلام تغلق أي باب قد يفتح للحوار بين العربي والغربي، هي معاداة للطرفين وإلغاء أي حوار ثقافي سياسي وديني.

من أمثال هذه الفترة؛ فيلم علاء الدين، اللعب بالألوان، الحصار»٩«

(١٩٩٨) الذي يصور مسلمين يقومون بتفجير مبنى مكتب المباحث الفيدرالية وقتل العشرات، ومهاجمة المسارح وتفجير إحدى الحافلات المزدحمة بالركاب، وكأن هوليوود كانت تتخيل تفجيرات ٩/١١ كما يقول رضا هلال، وزادت صور العربي تضليلاً بعد ١٩٩٣م حينما تم تفجير مبنى المركز التجاري للمرة الأولى، في عام ١٩٩٤ تم بث فيلم وثائقي تحت عنوان" الجهاد في أميركا" وهو تحقيق عن نشاطات المتطرفين الإسلاميين في الولايات المتحدة، وقد أثار هذا العمل حفيظة الكثير من الناس ضد هذه الديانة الغريبة والغمز التحريضي، وولد عدم ثقة بمسلمي الولايات المتحدة، فلا أذكر كما يقول بول فندلي أي حدث آخر ترك أثراً سيئاً مماثلاً لهذا الأثر، وقد عكس صوراً عنيفة ضد الإسلام والمسلمين واستخدم تعريفات تعريفات مضللة عن الجهاد، وكتب اندرو باترسون على عكس هذه الصورة فقال: إن العنف باسم الإسلام ليس من الإسلام في شيء، بل إنه نقيض لهذا الدين الذي يعني السلام لا العنف، وإن مثل هذه الأفلام تسيء إلى صورة الإسلام والمسلمين وتعطي مفاهيم خاطئة عن هذه المعتقدات.

وفي فيلم معنون بـ"الطريق إلى الفردوس" ويصف حادثة تفجير المركز التجاري العالمي الذي وقع في ٢٦ شباط ١٩٩٣، وهو مليء بنماذج تقليدية سلبية للمسلمين والعرب مما يزيد من نماذج الكراهية والتمييز.

وكما عرض فيلم (المريض الإنكليزي) وتدور أحداثه في الحرب العالمية الثانية حين أسر جندي إنكليزي وأراد النازيون تعذيبه ففكروا بتقطيع أصابع يده، لكن النازي لم يستطع فعل ذلك وكان هناك عرب ومسلمون، ومنهم ممرضة ليبية مسلمة، فأمرها بتنفيذ المهمة، قائلاً: أنتم المسلمون معتادون على قطع الرؤوس والأيدي لمختلف الأسباب وأنا أريد منك أن تقطعي أصابع هذا السجين"، وقد فاز هذا الفيلم بإحدى عشرة جائزة أوسكار، مما يسهم في تغذية الرهاب من الإسلام،»١٠« يبين هذا الفيلم مدى وحشية العربي مقارنة مع النازي الذي عرف آنذاك بوحشيته وقسوته وقتله الإبادي للشعوب، فصور العربي أنه أكثر وحشية إن ما قورن بغيره من الوحوش، وتسهم مثل هذه الأفلام في إذكاء ثقافة الكراهية وتؤدي إلى اتساع الفجوة والشرخ بين الشرق والغرب مما يؤدي إلى عدمية وجود حوار أو تلاق.

وفي فيلم ل(والت ديزني) تشوه الصورة العربية الإسلامية فتقول كلمات الأغنية التي يبدأ بها فيلم اسمه (علاء الدين) :جئت من أرض بعيدة، حيث تجول قوافل الجمال، وحيث يقطعون أذنك إذا لم يعجبهم وجهك، نعم إنها أرض الأعمال البربرية لكنها مع ذلك موطني"»١١«، وهذه تعد حملات تشويه باستخدام اسم عربي لبطل الفيلم، ومقولة أنها أرض الأعمال البربرية هو مدرك في اللاوعي أنها أرض سيئة، متخلفة شريرة وتعد هي موطنه الأم، فكأن العربي يعلم أن بلاده شريرة تنبت الأعمال البربرية لكنه غير قادر على تغييرها.

وزادت تشويه الإسلام والمسلمين بعد تفجيرات مركز التجارة العالمي ١٩٩٣، وحين تم تفجير المبنى الفيدرالي عام ١٩٩٥ وتم إلصاقها بالعرب والمسلمين، وإهانتهم فقد قبض على مواطن أردني أميركي الجنسية في مطار هيثرو بلندن وتعرضت زوجته للتحرش والتحقير، وأسقطت امرأة عربية جنينها عندما حاصر غوغاء غاضبون منزلها، وطالبوا بحصار العرب ووضعهم في معسكرات، وبعد هذه العمليات المهينة بحق العرب والمسلمين تبين أن منفذ هذه العملية " المؤامرة" مواطن أميركي اسمه تيموثي ماكفاي، وليس عربيا مسلما.»١٢«

إذن، فالصورة النمطية المشوهة قائمة من قبل العمليات الإرهابية في ٩/١١ وأصابع الاتهام موجهة إلى العرب والمسلمين بسبب ومن دون سبب، إلا أنه بعد الأحداث زادت عمليات التحرش والاضطهاد والقهر بشكل مكثف.وزادت الكراهية للعرب بفعل وسائل الإعلم المضللة.

وفيلم "قرار تنفيذيEXECUTIVE" ORDERالذي أنتجته الشركة عام ١٩٩٦ هو فيلم صور الإسلام بشكل غير نزيه باعتباره مرادفاً للإرهاب وقد احتجت عليه المنظمات الإسلامية.

وبعد أن عرض فيلم (الحصار) قامت قناة (اقرأ) الفضائية بتقديم حلقة في برنامجها (مدارات الأحداث) بعنوان: (هوليوود .. وصورة العرب والمسلمين) ١٩٩٨، عرض فيها قسوة الغرب في تشويه العرب والمسلمين، وتضمن البرنامج لقاءً مطولاً مع الأستاذ نهاد عوض من المجلس الأميركي الإسلامي، وما قام به المجلس منذ أن عرف عن تصوير الفيلم ومحاولاته

التدخل لإجراء بعض التعديلات على السيناريو، لإبعاد كل ما يمكن أن يكون فيه تشويه لصورة العرب والمسلمين وتكريس الصورة النمطية للعربي المسلم، ولكن الشركة المنتجة للفيلم أبت الاستجابة. وهنا بدأ المجلس في خطة محكمة لمقاومة التشويه الذي يمكن أن يحدثه الفيلم بتوزيع نشرات تحمل معلومات عن الإسلام والمسلمين وما احتواه الفيلم من تشويه كما قدمت الدعوات للأميركيين لزيارة المساجد والمراكز الإسلامية للتعرف على المسلمين عن قرب وأنهم ليسوا كما يصورهم الفيلم.

وقامت شبكة PBSبعرض فيلم وثائقي بعنوان "الإرهابي والقوة العظمى" وهو عبارة عن حلقة من مسلسل برنامج فرونت لاين FRONTLINEتتناول خطاب أسامة بن لادن المنشق السعودي الذي يقدم نفسه كمدافع عن الإسلام، ويتهم ابن لادن بتفجيرات سفارتي الولايات المتحدة في كينيا وتنزانيا عام ١٩٩٨، وفي هذا الشريط أعطى ابن لادن صورة مزيفة وبشعة فاسدة عن الإسلام، فباسم الدين دعا المسلمين إلى قتل الأميركيين حيثما استطاعوا ومتى استطاعوا" »١٣«.

وكما قام بول فندلي بمساعدة ابنه كريغ فندلي عام ١٩٩٨م بإنتاج رسالة تلفزيونية عن مسلمي الولايات المتحدة لتصحيح صورة المسلمين والإسلام المشوهة، وبيان قيم التسامح والعدالة بين الأديان، بالتعاون مع شركة زغبي الإنتاجية، وكانت هذه الحملة لاستطلاع الرأي العام عن ردود الفعل إزاء ذكر الإسلام وأفكاره، وتمت دراسة هذا الاستطلاع ما قبل الحملة وما بعدها، وظهر التحسن الدراماتيكي، فقبل الحملة التلفزيونية أعرب ٤٢٪ عن انطباعهم العام الإيجابي عن المسلمين وبعد الحملة وصلت النسبة إلى ٦٥٪، وتم التوصل إلى أن الحملة أحدثت خلال فترة ستة أسابيع تحسناً في تفهّم أفضل للإسلام في سلسلة واسعة من المواضيع، ويوضح فندلي أنه بناء على هذا الاستطلاع بدا الأميركيون منفتحي الذهن حيال المسلمين والإسلام، وبوسعهم الاستجابة بصورة إيجابية إذا ما توافرت لهم شذرات قليلة من الحقيقة »١٤«.

ويرى جاك شاهين »١٥«أن مئات الأفلام التي ترجع إلى عام ١٩١٤ تصور العرب وكأنهم »شر خالص «مشيراً إلى فيلم »قواعد الاشتباكRULES OF « (ENGAGEMENTالذي أنتجته شركة باراماونت عام ٢٠٠٠ باعتباره فيلماً »يعزز الصور النمطية التي ألحقت ضرراً تاريخياً ويشجع على تصوير العرب بشكل عام وخطر بأنهم معادون متطرفون بشدة للأميركيين«، وبين أن تكون عربياً يعني ذلك أن تكون مسلماً وبالتالي فأنت إرهابي، وحاول شاهين تصحيح الصور المشوهة في المخيال الغربي.

ويرى جاك شاهين أن الحكومات الأميركية بمؤسساتها تساعد منتجي هوليوود في أفلامها التي تشوه العرب، ويرد ذلك إلى أنه تعصب أميركي شوفيني يهدف لتعبئة الرأي العام الأميركي والعالمي، وحتى العربي، في "الحرب على الإرهاب"، خاصة مع الهيمنة المطبقة للأفلام الأميركية على سوق الأفلام العالمية، فهذا الإرهاب المرتكب ضد الأميركيين في الأفلام يصبح مبرراً عاطفياً لتسويغ الإرهاب الأميركي من العراق إلى لبنان إلى ليبيا إلى السودان إلى أفغانستان إلى كل مكان حول العالم.

ولكي يبقى الذهن الغربي والعربي وأي مستهلك آخر للسينما الغربية في حالة توازن يتعين أن تقوم هذه على سياسة أن هناك عرباً ومسلمين يقومون بأدوار إيجابية، وأنهم غير إرهابيين ويعملون تحت إمرة الجيش الأميركي وهذا نوع من التخبط الذي يوقع المشاهد في شباك الاضطراب ولا يقنعه، إلا أن المشاهد سيكتشف وحده في أن دور العربي هذا مزيف وصورته الحقيقية وراء السلاح، فلا يخلو الفيلم من عرب إرهابيين ومتطرفين وللابتعاد عن العنصرية والقصدية والموضوعية أحياناً في بث الأفلام.

وعام ٢٠٠٠م، استمر إبراز صورة المسلم الإرهابي فتم عرض فيلمRULES OF ENGAGEMENT، الذي يفتري على المسلمين عموماً ويقدح باليمنيين خاصة، وهو يطرح على الملأ إنكاره لأي حكومة أو حضارة أو شعب، لكنه في حقيقة الأمر يتضمن اتهاماً واضحاً للمسلمين بوصفهم إرهابيين، وكان من خلال مشهد يعرض فيه مجموعة هائجة من المسلمين اليمنيين وهم يطلقون النار على السفارة الأميركية وقولهم:" لابد من قتل الأميركيين أينما وجدوا»١٦«، ويختم الفيلم بأنه حدث فعلاً، علما بأن ذلك لم يحدث قَط كما صرح السفير اليمني لدى واشنطن،

إلا أن هذه إستراتيجية جديدة في استخدام الأفلام والوسائل الإعلامية في إخصاب الذهن وتشويهه نحو الخصم لكسب أكبر عدد ممكن من الرأي العام المناهض للفكر الغربي ضد الإسلام ووصفهم بالهمجية والبربرية والوحشية.

في الفترة من عام ١٨٩٦ وحتى ٢٠٠٤ قدمت هوليوود حوالي ألف فيلم يحتوي شخصيات عربية ومسلمة.. تم تقديم العرب في ٢١ فيلماً بشكل إيجابي وفي ٢٥ فيلماً بشكل متزن وفي ٩٠٠ فيلم بشكل سلبي للغاية، وقام جاك شاهين بسرد هذه الأفلام وبين الصورة النمطية ومدى التشويه للعرب وقام بعرض كتابٍ "عرب أشرار" وفيلم بهذا الاسم ساخراً من السياسة الغربية الإعلامية التي تزدري الشعوب العربية وتطالب بطريقة غير مباشرة ومباشرة بتطهير البلاد من العرق العربي، ويبين خلال عرضه كيف يتم تصوير العربي وما هي الصور التي تطرح في السينما الهوليودية التي تعادي بشكل علني العرب والمسلمين ولا يقتصر على الأفلام السينمائية بل يتعداها إلى أفلام الكرتون، وكما أنها تذهب إلى الكتب والصحف ولتصل على الصور الكاريكاتيرية التي تسخر من الديانة الإسلامية ومن رموزها المقدسة وبالتالي يؤدي هذا إلى إستراتيجية الإقناع ليس للغربي حسب بل إلى العربي الرازح تحت العلم الغربي.

كان معظم "الأشرار" في أفلام هوليود في أثناء الحرب الباردة من الروس والألمان الشرقيين والكوبيين وغيرهم من دول المنومة الاشتراكية، فإن "أشرار" الأفلام الهوليودية خلال التسعينيات باتوا بشكل متزايد من العرب والمسلمين. وقبلها كان "الأشرار" في أفلام هوليود من الهنود الحمر أو الألمان واليابانيين، وهذا يعكس الصراع السياسي في المرحلة التي يعبر عنها الفيلم، من منظور النخبة الحاكمة في الولايات المتحدة، ومن المنظور الصهيوني بالطبع، وعندما يتعلق الأمر بالعرب خاصة.

ويذكر فندلي أن المجلس الأعلى للمسلمين الأميركيين قام بكسر جدار الصمت وتم تعيير الكثير من الأفكار والصور النمطية وساهم في إقناع شركة (دريم وووركس اس ك جي) بإجراء تغييرات على سيناريو فيلم أمير مصر قبل عرضه، وتم استشارة مجموعة من المسلمين واليهود والمسيحيين لتصحيح الوقائع التاريخية، في حين رفضت شركة (فوكس) إزالة المشاهد والعبارات النمطية من فيلم الحصار، فقام المجلس بنشر إعلانات في الصحف تندد هذا العمل وقام أيضاً بتنظيم برنامج فريد من نوعه لمشاهدي الفيلم بعد العرض فقد كان المشاهدون بعد مشاهدة الفيلم يفاجئون بمسلمين يبتسمون لهم ويدعونهم إلى مسجد قريب للقيام بجولة فيه وتناول المرطبات والحصول على معلومات عن الإسلام وهذا العمل جعل الفيلم يخسر ٢٠ مليون دولار لعل ذلك يغيّر عمليات التنميط »١٧«.

أكاديمي أردني

اشارات

(1)انظر شفيع السيد: التعبير البياني؛ رؤية بلاغية نقدية، ط٤. دار الفكر العربي ١٩٩٥، ص٢٩.

١- محمد عابد الجابري: مسألة الهوية، ص٧٦١

٢ -ينظر رضا هلال: أمريكا والإسلام، صدام أم تعايش، ص٣٤-٣٩.

٣ - محمد أمين خليل: صورة الولايات المتحدة الأميركية في العالم العربي، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٤، ٥٨-٥٩.

٤- محمد رضا: هوليود والعرب، ص٥٦-٥٧.

٥- محمد رضا: هوليود والعرب، ص١٠١-١٢٠.

٦ -للمزيد ينظر محمد رضا: هوليود والعرب، ص١٧٥-٢٠٠.

٧ -المرجع السابق، الفصل التاسع.

٨ -ينظر مصطفى الدباغ: الإسلام فوبيا، ص٨٤.

٩ -المرجع السابق، ص٨١-٨٣.

١٠- رضا هلال: أمريكا والإسلام، ص٤١.

١١ -بول فندلي: لا سكوت بعد اليوم، ص٩٩-١٣.

١٢ -للمزيد ينظر بول فندلي: لا سكوت بد اليوم، ص٢١٦-٢٢٣ .

١٣ -جاك شاهين وهو أميركي من أصل عربي ولد في بنسلفانيا لأبوين مسيحيين هاجرا من لبنان، ولم يلتق قط بأي مسلمين عرب حتى بلغ الأربعين من عمره عندما فاز في السبعينيات بمنحة من مؤسسة فولبرايت الأميركية للتدريس في بيروت التي كانت الحرب تمزقها آنذاك، وأدرك أنه لا يعرف شيئاً عن المنطقة التي ينتمي إليها أسلافه. فالقليل الذي شاهده عن العالم العربي عن طريق التلفزيون وفي الأفلام لا علاقة له بخبرته المباشرة في لبنان والأردن والسعودية، وقام شاهين لسنوات كثيرة بتدريس وسائل الاتصال الجماهيري في جامعة ألينوي الجنوبية قبل أن يحال إلى المعاش في كارولاينا الجنوبية قبل سبع سنوات. ويحاضر الآن عن سبل التغلب على التحيز والصور النمطية. كما يشجع الأميركيين العرب على الدخول إلى عالم الصحافة والمهن الأخرى ذات التوجه الإعلامي، وله عدة كتب ومقالات في ذلك الموضوع، كما أنه يحاضر لتغيير الصور النمطية المشوهة للعرب في أفلام هوليوود والتي تسيء للعرب وللمسلمين.

.١٤ بول فندلي: لا سكوت بعد اليوم، ص١٠٣-١٠٥.

.١٥ بول فندلي: لا سكوت بعد اليوم، ص٢٦١-٢٦٣.

جدلية النص والتفكير الناقد

د. راشد عيسى

مقدمة :

لعل من الملائم أن أوضح في البدءمفهومي النص والتفكير الناقد فأعني بالنص في هذا المقام كل مادة أدبية مكتوبة أو مسموعة أو مرئية من فنون الأدب شعرا ونثرا، وكل مادة فنيه كالرسم والتصوير الضوئي والخط والجرافيك وغيرها من النصوص الإبداعية .

وأعني بالتفكير الناقد سائر العمليات الذهنية التي تفكك النص وتشتغل على توضيح معماره الشكلاني وحقوله الدلالية بداية من الاستيعاب والفهم والتحليل والمقارنة والاستنتاج والاستدلال وانتهاء بإصدار الحكم . أي أن التفكير الناقد بصورة من الصور عملية تقويمية على اختلاف غاياتها ودوافعها سواء أكانت غاية إمتاعية خالصة أم تعليمية أم نقدية أدبية .

وعلاقة النص بالتفكير علاقة جدلية بالضرورة ،فمنتج النص مفكر أي صائغ أفكار تأتـّت اليه بالتأمل والدربة واستخدام أساليب مختلفة في إنتاج النص، ومتلقي النص سيعتمد التفكير أيضا في فهم النص وتفكيكه والوصول الى غياة التلقي عبر كل المتغيرات العقلية والحدسية والخبروية التي يملكها هذا المتلقي .

وثمة علاقة تبادلية بين التفكير الناقد والتفكير الإبداعي، فمنتج النص يعتمد التفكير الإبداعي وقارئ النص مشغول بالتفكير الناقد وإذا نظرنا إلى سلم التفكير الذي يواجه النص فلا شك أنه واقع ومتدرج عبر ثلاثة مستويات من التفكير:

١-التفكير الأولي (الحيادي) ويقوم به متلق عابر أو ذو ثقافة بسيطة أو هدف محدد من قراءة النصف فيظل على مشارف النص ولا يحفر عموديا فيه .

٢-التفكير الناقد : ويقوم به قارئ ذكي لديه امكانيات القيام بعمليات التفكير المختلفة بلوغا إلى إصدار الحكم أو تحقيق غاية التفكير وهو بالافتراض قارئ يتمتع بقدرات عقلية واسعة ،و ربما كان هو القارئ المتميز الذي أشار إليه بعض النقاد واللغويين المعاصرين مثل ريفاتير الذي وصفه بأنه القارئ العمدة أو الفائق القادر على تشريح النص وتفكيك شيفراته لكأنه يوشك أن يعيد انتاج النص .

٣-التفكير الإبداعي : ويقوم به قارئ فائق كذلك، يشتغل على النص بمختلف العمليات والقدرات الذهنية التي يمتلكها المفكر الناقد، لكنه يتفوق على الأخير بمقدرته على الإضافة الإبداعية للنص فيعيد إنتاج النص كما لو أنه كتبه وربما تتفوق

إضافته على النص الأصلي . وهذا النوع من المفكرين أو القراء نادرون، لكن التفكير الناقد يشمل فئة أوسع من الأفراد لأنه وسيلة مهمة للتدريب على الحياة نفسها.

النص والاتصال والتفكير الناقد :

النص الأدبي أو الفني مادة اتصال أو (رسالة) يقدم الى جانب نصوص الحياة الأخرى مفاهيم وإشارات وايماءات تعين على التواصل مع الحياة واكتشاف خبرات معيشية تحسّن من حياة الفرد. فإذا كانت نصوص الحياة الواقعية كالأحداث اليومية والمشاهد الأسرية والوقائع الاجتماعية وسائر تفاصيل المعيشة المادية تقدم إلى الفرد خبرات مباشرة في فهم الحياة ، فإن النصوص الأدبية والفنية مواد اتصال غير مباشرة ، فهي بما توفره من امتاع ومسرات وجدانية ينسجها الخيال الفني، فإنها تثير مكامن التفكير وتحفز دافعية الفرد إلى التأمل العميق، وتؤدي منافع تلقائية من أساليب حل المشكلات وإدارة العقل بلذة تقضي إلى تفاعل المتلقي بكل ما حوله من تفاصيل الحياة اليوميه أو ارتياد آفاق الحلم ومطاردة الرؤى والآمال .

وقد أدرك مركز اللغات في الجامعة الأردنية قبل عشر سنين أهمية اللغة العربية في تمكين الطلبة من مهارات الاتصال الأربع (القراءة والكتابة والاستماع والتكلم) فشرع في تدريس مادة مهارات الاتصال بالعربيه والإنجليزية لتكون مادة إجبارية يدرسها سائر الطلبة من مختلف التخصصات ، وكان من بين أهداف تدريس هذه المادة هدف رئيسي كبير هو تنمية أساليب التفكير الناقد عند الطلبة ، وذلك عن طريق التواصل مع نصوص لغوية منوعة مختارة بينها المقالة والقصيدة والقصة والخاطرة والسيرة الذاتية وهي نصوص منتخبة من عصور متباينة.

إن مدرسي مادة مهارات الاتصال يدركون أن اللغة مرآة الفكر ولذلك قدمت النصوص متنوعة بأنشطة وتدريبات ومعالجات تهدف إلى منافشة النص عبر المهارات الأربع المذكورة لتعليم الطلبة فن التفكير الناقد الذي يشتبك مع سلطة النص من وجوه مختلفة، فانزاحت تدريجيا مسألة التدريس عن طريق التلقين ليحل محلها طريقة التدريس بالمناقشة والحوار، وجعْل الطالب أكثر فاعلية وحيوية في استخدام العمليات العقلية في فهم النص وتحليله ، وذلك يعني الاتجاه إلى التعلم شبه الذاتي الذي يكون فيه المعلم مرشدا وميّسرا ومنظّما ومشّجعا ومرنا لا ملقنا يلقي معارفه ومعلوماته ويترك الطلبة يعانون مهمة الحفظ والتخزين . وقد عممت هذه التجربة الآن على أغلب الجامعات الأردنية . وفي ضوء خبرتي الشخصية في تدريس هذه المادة منذ عام ١٩٩٨ م فقد وقفت على منظومة من المخرجات منها :

- إدراك الطلبة أهمية الأسلوب اللغوي في الاتصال الناجح .
- استمتاع الطلبة بدلالات النص وجمالياته الفنية .
- امتلاك مهارة التفكير السابر لتحليل مضمون النص.
- تنمية شخصية الطالب في مواجهة مواقف مختلفة من الحياة .
- اعتزاز الطلبة بلغتهم ولا سيما جمالياتها وأساليبها البيانية .
- تعزيز ثقة الطلبة بأنفسهم في القدرة على الحوار والمناقشة واحترام الرأي الاخر .
- معرفة الطلبة بأساليب تعلم التفكير .
- ميل الطلبة إلى تذوق النصوص الأدبية .

أما وزارة التربية والتعليم فقد أدركت كذلك أهمية امتلاك الطلبة مهارات الاتصال الأربع ، فنفذت عبر استراتيجية المناهج المدرسية الجديدة خطة تدريس مهارات الاتصال في الصفين الأول الثانوي والثاني الثانوي ؛لتكون هذه المادة قاعدة تأسيسية للمادة نفسها حين يلتحق الطالب بالجامعة . وقد انطلقت الوزارة في خطتها هذه من مفهوم تحديث أهداف التدريس وتنمية استراتيجياته فأعطت الأولوية لقضية إلغاء أسلوب التلقين، ودور المعلم كمقدم وحيد للمادة ، ليصبح الطالب محور التعلم ، ويقوم بنفسه بالبحث والمشاركة الفعلية في مناقشة النص بالوسائل المختلفة كتعددية الكتاب (مصدر المادة) واستخدام تكنولوجيا المعلومات والتعامل مع سائر مستجدات حوسبة التعليم ولا سيما استخدام شبكة الانترنت عبر المواقع التي خصصتها

الوزارة ، فتم تدريب المعلمين وإعداد ورش عمل متابعة من أجل الوصول إلى نتاجات تنسجم واستراتيجيات الموقف التعليمي - التعلمي الجديد .

وقد اخترت درسا من دروس كتاب مهارات الاتصال للصف الثاني الثانوي لإضاءة ما ورد فيه من أساليب تعلم التفكير الناقد ومن أساليب تعلم مهارات الاتصال الأربع . وهي قصيدة (أرق على أرق) لأبي الطيب المتنبي الوحدة الثانيه في الكتاب

وقد تمثلت تطبيقات مهارات الاتصال الأربع في ما أورده المؤلفؤن من تدريبات وأسئلة .

ففي مجال مهارة القراءة وتحت عنوان (الأداء القرائي) ورد مطلوبان :

١-اقرأ البيت الأول الثاني قراءة تمثُّل مُبْديا الأداء الصوتي المناسب للوقف المتناغم مع تمام الجملة نحويا وموسيقيا .

٢-اقرأ البيتين التاسع والعاشر قراءة تـمَثـّل معاني الاستفهام و الجملة التفسيرية صوتيا .

فالطالب سيقرأ أربعة أبيات من أصل ثلاثة وعشرين بيتا قراءة يبرز فيها الأداء التعبيري والتماوج الصوتي التمثيلي الذي يتناسب مع المعنى . ولا شك أن قراءة أربعة أبيات أمر غير كاف ، ويمكن للمعلم أن يخصص نصف حصة للتدريب على إلقاء القصيدة كاملة بأداء تعبيري جذاب .

أما مهارة الكتابة فتمثلت في ما أورده المؤلفون تحت عنوان الكتابة :

عُدْ إلى القصيدة وحوّل الأبيات الخمسة الأولى منها إلى مشهد قصصي يكون البطل فيه من زمننا .

اكتب حوارا تكون فيه معاني الأبيات من السابع إلى الخامس عشر موضوعا بين متحاورين .

يحتوي هذان المطلوبان على مهارة نثر الشعر وتلخيص الأفكار وصياغة المعاني بأسلوب قصصي وهي مهارة عليا تفضي إلى تحسين الأداء الكتابي عند الطالب . كما يحتويان على مهارة الحوار والتدريب على المناقشة في موضوع محدد وفق آداب الحوار .

أما مهارة التكلم فقد وردت تحت عنوان (المحادثة) وكان المطلوب على النحو الاتي :

(المدح من الموضوعات الراسخة في الشعر العربي) شكلوا مجموعتين الأولى مع المدح في الشعر والثانية ضده . وتحاوروا جاعلين القصيدة بين أيديكم مادة للحوار) .

ومثل هذا التدريب إنما يعزز مهارتين في آن معا ، مهارة الحوار والتكلم المدروس في موضوع معين ، ومهارة التفكير الناقد، إذ سيضطر كل فريق إلى إبراز ايجابيات موقفه وسلبيات الموقف الآخر، وسيستخدم بالضرورة عمليات ذهنية من مثل : الاستنباط والمقارنة والاستدلال ويستخدم أسلوب الإقناع والتأثير كذلك ،كما سيتعود احترام الرأي الآخر ويعتاد الاختلاف في الرأي أما مهارة الاستماع فلم يفرد لها المؤلفون نشاطا خاصا؛ لأن الطلبة سيتدربون عليها تلقائيا عند تنفيذ الأداء القرائي وعند تطبيق نشاط المحادثة السابقة . وفي هذه الحالة يحسن بالمعلم أن يكلف عددا من الطلبة استخلاص أبيات الاستماع بعد عملية الحوار وتسجيلها وقراءتها . ثم استخلاص أدبيات الحوار بعد تمرين المحادثة .

وفي ما يخص مهارات التفكير فقد أورد المؤلفون ثلاثة عشر سؤالا تحت باب (الاستيعاب والتحليل) وسبعة أسئلة تحت باب (التذوق والتفكير) وكلا البابين يعزز مهارة التفكير الناقد . ومما ورد من أسئلة الاستيعاب والتحليل :

تفهم البيت الرابع ثم أجب عن الاسئلة الآتية :

١-علام يعود الضمير المستتر في الفعل تحرق ؟

٢- في البيت موازنة بين نارين أيهما أقوى في نظر الشاعر ؟

٣- لم اختار الشاعر نار الغضى للموازنة ؟

فهذا السؤال يدرب الطلبة على الفهم أولا وعلى البحث عن الإجابة السليمة وعلى المقارنة ، وهي مهارات تفكير يحتاجها الطالب لتذوق النص واستيعاب جمالياته .

ومن الأسئلة التي تدرب على مهارة الاستنتاج ورد السؤال الثامن (ما الحكمة المستخلصة من البيت الثامن) فعند الإجابة عن هذا السؤال سيقوم الطالب بقراءة متأنية للبيت ثم فهم معناه ثم الوصول إلى الرأي، وبعد ذلك سيقوم بصياغة لغوية مختصرة على شكل حكمة .

وتحت عنوان (التذوق والتفكير) وردت أسئلة متنوعة تحث على التفكير والتأمل مثل :

ما المعنى الذي خرج إليه الاستفهام في الجملة الآتية :

كيف يموت من لا يعشق ؟

كذلك وردت عدة أسئلة تحيل الطالب الى التدريب على مهارات المقارنة والاستنتاج والتحليل مثل :

اقرأ ما يأتي ، ثم أجب عما يليه :

قال أبو الطيب :

أين الأكاسرة الجبابرة الألى كنزوا
الكنوز فما بَقيـنَ ولا بَقـُوا

وقال أبو العتاهية :

أين الألي كنزوا الكنوز وأمّلوا
أين القرون بنو القرون الخالية

أ- ما الفرق في المعنى بين البيتين ؟

ب- هل ترى أن المتنبي أخذ معنى البيت من أبي العتاهية ؟

وفي تصوري أن مثل هذا السؤال نشاط ذهني محفز على التفكير الناقد؛ لأنه يقوم على الاستيعاب ثم المقارنة ثم الاستنتاج ثم إصدار الحكم . غير أن السؤال الفرعي (ب) يمكن أن يطرح بصورة أخرى أكثر عمقا وتنشيطا للبحث والتحليل مثل :

إذا عرفت أن أبا العتاهية سبق المتنبي زمنيا فماذا تستنتج؟

كما يمكن للمعلم أن يطرح أسئلة أخرى حول هذه القضية :

- هل تعد توافق المعنى بين المتنبي وأبي العتاهية من قبيل السرقة الأدبية أم توارد الخواطر ؟ معللا إجابتك .

- هل ينطبق بيت الشعر الآتي على تماثل المعنى بين المتنبي وابي العتاهية؟

ما نرانا نقول إلاّ معادا أو معارا من قولنا مكرورا

ويمكن للمعلم كذلك أن يكلف طالبين أو ثلاثة للعودة إلى أحد كتب السرقات الأدبية للتحقق من هذه المسألة ثم تقديم تقرير بذلك . فالسؤال الرئيسي اذن فرّع أسئلة كثيرة سيقوم الطالب عند الإجابة عنها بعمليات ذهنية متعددة ليصل إلى الإجابات المحتملة و في ذلك تحفيز أساسي لمهارة التفكير الناقد .

وهكذا نجد أن كتاب مهارات الاتصال للصف الثاني الثانوي يحتوي على استراتيجية مقترحة لتطوير مهارات الاتصال الأربع وتنمية مهارة التفكير الناقد . فما هو متحصل من نصوص وأنشطة يبشر بتطور محتمل في مهارات الاتصال والتفكير وشبكة العلاقات بينهما لكن ثمة اسئلة تبقى قائمة : هل يحسن المعلمون تطبيق فلسفة الكتاب ؟ هل وضع المشرفون التربويون وقسم اللغة العربية في مناهج وزارة التربية والتعليم معايير خطة واضحة لقياس النتاجات والمخرجات ومدى تحقيق الأهداف ، وهل يقوم قسم تجريب الكتب المدرسية بدور أعمق في تقويم مخرجات الكتاب ؟ هل نال المعلمون تدريبا كافيا على تنفيذ خطة الكتاب؟ هل سيكون للطلبة دور ما في تقييم الكتاب ؟

أسئلة عمودية كثيرة تنتظر استجابة نشطة من الجهات المسئولة.

ويبدو أن وزارة التربية والتعليم استشعرت أهمية تعليم التفكير في بناء شخصية الطالب وإعداده للحياة ، فخصصت ضمن مشروع (الاقتصاد المعرفي) الذي قامت عليه المناهج الجديده خطة موازية لتدريب الطلبة على (محكات التفكير) وتخصيص حصة أسبوعية لهذا الغرض ، فعقدت ورش عمل واختارت فئة من المعلمين المتميزين ودربتهم ، وما زالت الخطة قيد التطبيق . وتقوم فكرة الخطة على تمكين الطلبة من قراءة نصوص لغوية مقالية وأدبية وعلمية لكتّاب ومفكرين وفلاسفة من عصور مختلفة، ويلعب المعلم دور المرشد المنظم في طرح الأسئلة وإدارة المناقشة . وتتمتع النصوص المختارة بمواصفات خاصة أهمها احتواؤها على آراء متباينة ومواقف متضادة بحيث يشتبك الطالب مع الرأي والرأي الآخر في موضوعات من مثل الصداقة ، العدالة ، القلق ، الحب ، البخل ، العطاء الى غير ذلك من موضوعات تتضمن أفكارا ووجهات نظر قابلة للحوار وإثارة التفكير عبر كل مستوياته ،ولا سيما القصص القصيرة والقصائد القصيرة والأمثال وبعض حكايات الشعوب .

وفي مثل هذه النصوص يتدرب الطالب تلقائيا على أغلب مهارات التفكير الناقد وعملياته كالاستنتاج ، واكتشاف الافتراضات والاستنباط والتفسير ثم تقويم الحجة والموازنة بين البراهين والأدلة ، واستخدام أسلوب الاستدلال المنطقي وصولا إلى مرحلة إصدار الأحكام وتكوين نمط تقويمي عميق .

وفي ضوء خبرتي الشخصية في تدريس النصوص فإنني أميل إلى القول بأن مادتي تذوق النصوص الأدبية وفن الكتابة التعبير من أنسب المواد

لإكساب طلبة الجامعات مهارات التفكير الناقد وعملياته المختلفة . غير أن حجم المخرجات الناجحة يتوقف على أمرين اثنين :أولهما قدرة النص على جذب الطالب وقدرة الأستاذ على تيسير مهمة الطالب وإدارة النشاط .

وسأعرض نموذجا من النشاط التفكيري كنت درسته قبل عام لنرى مدى استجابة الطلبة للنص ومدى تحقيق النتاجات والأهداف المأمولة .

في الخمس دقائق الأولى من المحاضرة هيأت الطلبة لاستقبال النص وأكدت لهم أهمية الاستمتاع في البحث عن جماليات النص وكشف دلالاته ومناقشته شكلا ومضمونا . وكتبت النص على السبورة .

(وقفت المرأة في الصباح الباكر أمام المرآة وسألت : لماذا تجعدّت المرآة) ومنحتُ الطلاب أربعين دقيقة للقيام بعمليات التفكير المختلفة، وتدوين آرائهم وملاحظاتهم. قرأت كتابات الطلبة وفي المحاضرة الثانية عرضت النتائج وكانت على النحو التالي :

- المرأة عجوز في السبعين من عمرها .

- المرأة شابة تتخيل في تلك اللحظة ماذا سيحدث لها عندما تهرم .

- المشهد رؤيا منامية لامرأة أرملة .

- هذه المرأة مجنونة مريضة نفسيا .

- صبية تنظر في مرآة مهشمة .

- لا يوجد أصلا امرأة ولا مرآة هذا مشهد من خيال الكاتبة .

- قالت المرأة ذلك، لأنه لا يوجد عندها مكياج فهي فقيرة .

-هذه المرأة غنية جدا ومغرورة .

-هذه مقولة لكاتب يعبر عن صراع المرأة مع الزمن .

-تجَّعّدَ وجه تلك المرأة لكبر سنها ولكن المرآة لم تتجعد فالمرأة توهمت بسبب خوفها المستمر من التقدم في السن .

- المرأة خائفة من كبر سنها وتشك بأن زوجها سيطلقها ويتزوج غيرها.

- المرأة إذا سئلت عن عمرها لا تقول الحقيقة ولكن مرآتها لا تكذب .

-وضعت المرأة على وجهها مكياجا، ولكنها لم تستطع أن تخفي تجاعيد وجهها .

-الكاتب نفسه يخاف من تقدمه في العمر فعكس ذلك على المرأة

- الكاتبة قالت كلاما مهما في جملة واحدة قصيرة .

- قال الزمن بصوت أجش: لانك أصبحت عتيقة جدا .

وبعد أن قرأت عليهم نماذج من كتاباتهم قرأت عليهم نصا آخر موازيا ليقارنوا بينه وبين النص السابق من حيث الجماليات شكلا ومعنى .

عكست لي المرآة شخصا غريبا
لم يكُنْـي بل كان شيئا سوايا
قلت إن المرآة لا شك خانت
حين أخفت خلف الزجاج صِبايا
فبكتني المرآة ثم أجابت
خانكَ العمرُ لم تخـــنك المرايا

ثم اخترت في المحاضرة التالية نماذج من كتاباتهم وقرأوها.

وعليه فان مثل هذه النصوص المثيرة للنقاش تحمل الطلبة على استخدام منظومة كبيرة من المهارات والقدرات والعمليات المتغيرات ، وتحقق الاستمتاع والجاذبية ، وتعمل على النمو المتكامل في الشخصية ، وتعين على حل المشكلات .

والخلاصة أن ثمة علاقة ترابطية بين النص المتميز ومهارات التفكير الناقد . ومن المهم الإشارة اليه أن النصوص الغنية تزيل الفروق الفردية بين الطلبة فيستطيع الطالب الاقل ذكاء المشاركة في التفكير دون معيقات ، كما تكشف مثل هذه النصوص عن المواهب الخفية وملكات الإبداع عند بعض الطلبة الموهوبين .

شاعر واكاديمي أردني

قيافا
يستقبل كبشين من خراف المسيح

❖ سميح الشريف

أصُدُّ وبعضُ الصدود اشتياقُ
يغادرني فيكَ قلبي وطرْفي، فبينهما
بيَ الأسودان أسيرا هواكَ، وما منه
سميران هذا لذاك نجيٌّ، وكأسُهما
هو الدمعُ يجري سخيّاً على جمرة القب لو
أُعاني حبيبيَ فيك وفيَّ النقيضَ،
فقربُك بُعْدٌ حبيبي، وصحويَ حلمٌ
وشاغبني فيك كلُّ رفاقي، فبيني وبين
يقولون خلِّ هواكَ،وحسبُك طرْفٌ كحيلٌ
وما كنتُ إلاّ فتى من غُزيةَ، أصبو كما
فعشقُ الرجال إسارُ الحجا في المغاني، وعشقُ
تراءَتْ لهم هذه مثلَهنَّ، حياءً،
إذا هاجَ شوقُ الرّجال إليها
همو نخبوا الدّهرَ كأساً وناموا، وما وجدوا
حذارِكِ أجنحتي من فخاخِ الرُّعاة،
بكينا سبايا الحروبِ دماءً، ودمعاً
وما ظَلَّ دمعٌ فنبكي سبايا السلامِ
وهذي الفصائلُ في الجبهتيْن، أنى دوْرُها
عقابيلَ يوم حران الجزاذر، هذا لذا
أفِقْ يا فداءُ، فبينَ خِرافِ المسيحِ،
وأفْسِحْ لنا يا عراقُ فإنّا، من الماد
ألا كلُّ أرضٍ هنا، كلُّ بيتٍ لنا،
لنا دولٌ فصّلت للسلام،
عليه التقى صفُّها، والوفاقُ
لها مثلما للبعير خطامٌ
ومثل الشعوب، إذا هي ضجّتْ، رغاءً
يُشَدُّ عليها الوِثاقُ
شَقينا حبيبي، فما القوْلُ كان خلاصاً
لنا، والسكوتُ اختناقُ
إذا ما مضى سيِّدٌ يرتقيني
يا ليت هذا نِكاحٌ فبيني
وللعين حين تغضُّ خلاقُ
للقاكَ سباقُ
لو غالباهُ انعتاقُ
بالأماني دِهاقُ
مسّ قلبي احتراق



كأنَّ الخلاف اتفاقُ
كأنّ هوانا طباقُ
رفاقي شقاقُ
ونهدٌ وساقُ
يتصابى الرِّفاقُ
الغواني اعْتِلاقُ
فللعين فيها استراقُ
فإن لها مثلَهنّ صداقُ
الدّهَر حين أفاقوا
فللموت فيها مذاقُ
على الشهداءِ يُراقُ
وما يَسْتَبيه الوِفاقُ
وعليها اللُّحاقُ
والنشوز اتساقُ
ورهطِ قَيافا عِناقُ
للمادِ طوْعاً نُساقُ
كلُّنا يا عراقُ عراقُ
وما بينها بعد ذاك فراقُ
ومثلَ الذي لا تراه النياق
على هامتي آخرٌ لا يُطاقُ
وبينَ التي لا أُحِبُّ طلاق

شاعر أردني

إلى سيدي الشعر

* علي البتيري

يا سيّدي الشعر المغامرُ
خلف ليل جراحِنا
أشعِلْ رؤاكْ..
وأضئ ظلام دُروبنا
بقصيدة فضيّة المعنى
تشعشعُ في مَداك
أخْرجْ من اللّيل المُعلَّب عشقنا
حلّق به لفضاءِ دهشتنا
وكُنْ سلطان غربتنا المتوجَ في سماك
أعلِنْ على الملأ اقترابَ نهارنا
من لحظة الميلاد،
واحضنُ طفل فرحتنا الوليد بمهده
ولدى الحديث عن انقشاع غيوم صمتكَ
وانحسار سكوتنا
حدّثْ بلا حرجٍ،
وفي إيقاظ بذرة حُلمنا من نومنا
مَوْسِقْ على وتر القصيدة لحن صحوتنا
وفي أسماعنا
هيءْ خيامَكَ للإقامة لا الرَّحيل
ما همَّ كيفَ تُعمُ يا وعَدْ المدى
لَكَ أنْ تطلَّ على شواطئنا الحزينةِ
مُشهراً سيفَ الحضور كما تريدْ..
لك أن تجئَ بمهرة البحر السّريعْ مهرولا
أو ناقة البحْرِ الطويل
ما همَّنا هوَ أن تسيرَ على هواكْ..
فاقطع بحورك نحونا
واركبْ حصانَ المدِّ دون تردُّد
إياك أن تُشجيكَ أشرعةٌ لنا
استلقتْ على رمل الأسى
سافر بنا وابلغْ مْداك..
يا أيُّها الشعرُ المحلّقُ بالصَّهيلْ
يا أيها الطفل السماويُّ الجميلْ
احشد غيومكَ في الفضاء الرحب أمطرها
وأرسلها إلى ظمأ الجذور بأرضنا
ولكل وردة عاشقٍ تخشى الذبول
أرسلْ خيوطاً من سناكْ..
خذ زينة الفرسان في ميدان لهجتنا الجسورةِ،
قمْ إلى دمنا المرفرف في جوانحنا
كأسراب الحمامْ..
واقرأ على شوقٍ تعتّقَ في الصّدور لقُدسنا
بيت القصيد المُستهام
احملْ ورودَ قلوبنا في سلّة الذكرى
دع عَنْكَ أوزانَ الخليل الآنَ،
لا تأبَهْ بقافيةٍ تُعيق خطاك عن كَسْرِ الزّحام
وبكلِّ ما عرفَ المحبونَ اليتامى من

حنينْ.
بَلِّغْ فديتُكَ ساحةَ الأقصى السَّلام

***

يا واحداً
ما زال يغزلُ للصبَّاح بساط شوقٍ
من رؤًى فاضتْ بنهرِ الحالمين
يا فارساً
يرتادُ معركةً بمُفردهِ
دفاعاً عن هواهُ،
وعن عصافير الحدائق في قلوب العاشقين
يا أيُّها الماضي إلى دَمنا
تضمِّدُ وردَنا المجروحَ من زَمَن
ترفّقْ باعتدادِكَ عندما تُبدي أساك
إنَّا وقعنا في الظلام على جياه قصائدٍ
شرقَت بأوجاع الوُحول
ما عاد في أحلامنا شيء يُحدِّثُ عن وصول
تُهنا بصحراء القوافي الظامئاتِ،
لقطرة البوح النديّ
لَمْ يَبْقَ غيركَ من مُغيث سيّدي..
صوتي تعرَّضَ لانتهاكٍ خلفَهُ ألف انتهاك
وخطاي حدَّقَ في قوافيها الهلاك
رؤياي يعلوها غبارٌ أسود العينين
لكنّي أراكْ..
جبلاً يُحمحِمُ في منازلة الرِّياحِ
ويشتهي ألف اشتباك
يا مَن أقلّتَ على شفيرالصَّمت عثرة رؤيتي
سلمَتْ يداك..



***

يا أيُّها الشعرُ المباتعُ في المدى
سلطانَ موسيقا على أسماعنا
قم عنْ منصَّتنا الحزينة غاضباً
كفكفْ دموعَ قصيدةٍ عصماء أبكتنا
إلى حدِّ النواح
أطفئ قناديل البلاغة،
والثريات المعلقة الأشبحِ
بسقف هذا الليل،
واعتنق الحنين إلى الصباح

يا أيُّها الشِّعرُ المتوجُ بالخيال وبالرؤى
ملكاً على هذي الرِّياح
لم يَبْقَ لاسترداد شيءٍ من هوانا المُستباحْ.
إلاكَ يا قمر النُّهوض المُحرِّ
في ليلٍ غَدَتْ فيه الكواكبُ والنجومُ بلا حراك
لَمْ يبقَ للعُشاق من قمرٍ سواكْ.

شاعر أردني

بريد الريح

❖ عمر العامري

- إلى روح الشاعر محمود درويش في حضرة غيابه"

صباح الخير
يا وردا ينام على أريكته الوحيدة في
تخوم العمرْ
يا حزنك المركوز في غبش الزوايا
الذكريات تطير في أسمالك الأولى
وتتركني بقربكَ
في بياض الشاشِ
في قرص الدواء
في قبلة عبرت حدود يديك نحو الغيم
في ترنيمة الشعراء والفقراء حين
يشدهم وجعُ
نم كي تراني جيدا
فالموت أقرب يا صديقي من بكائك
حين تشرق في الإجابة عن سؤال الموت؛
مثلما ضاقت بنا النايات تتسعُ
والموت أقرب من تضاريس الخليقةِ
من كلام الغيمْ؛
هذي سماؤكَ
كلما مرت بنا في غمرة الهذيان
والأحزان تنتحبُ
والحلم أبعد من ثغاء الماعز الجبليِّ
أبعد من أصيص نائم في شرفة النسيانِ
من ليلٍ تهجُّ الأغنيات به إلى رعيانها
في آخر الدنيا
فيشتعل الخريف
على بوابة الرؤيا
ويندلعُ.
وعرجتَ وحدك يا صديقي مثل غيم
سكريْ
وتركت نافذة السما مفتوحة للطيرِ
تعرج أو تحطّ على يديكْ
وتخطّ بالحبر المقدس نَصّها العُلويَّ
تُملي آخر ما تبقى من وصاياها إليكْ:
نم جيدا حتى تراني وردةً
أو نجمة طارت على كرّاسة الشِّعر
ونامت في يديكْ
وتخطّ في ورق اليباس قصيدةً
فتُعيد للأرض اخضرارَ نهارها
وتعيد للأرض الغزالةِ خصرَها
وللقمر البعيد حكاياه القديمةْ
وتعيد لي قمري الذبيحْ
فجري الذي ما انفكّ أزرقُه يسيل على

شفاه البحر
في الأفق الجريحْ.

بيدي الضريرةِ كنت أبحث عنك في لغتي
وأقتات المسافةَ بين صحْوِ غزالة ومنامها
أتقرى الضوء في لغةٍ تطل من القَصيِّ كغيمةٍ
مدّت ملاءاتِ البياض على أرواح من رحلوا
تسائِلهم
عن الولد الذي رجَم النُّعاس بصوته الفضّيّ
واستبقى يدا تُعدّ قصيدةً
ويدا تناول الناياتِ للرّعيان حتى يبدؤوا إنشادهم
عن الولد الذي
في الأمس مرّ ظريفَ الطولِ
أسْبَلَ جفن عينيه ليرتاح قليلا
ثم سرّحَ في المدى غزلانهُ
ومضى وحيدا
ناصعا كالثلج كالغيم الإلهيِّ الحزينْ
كالترانيمِ البعيدةِ كالصلاةِ وكالغديرْ
هادئا كان يغنّي للتراب الأوليْ
حذِرا كعصفورٍ يقبّل قمحةً على عجلٍ ويطيرْ.



ما كان ضرّك يا صديقي
لو أنخْتَ ظلالك العَجْلى على حجَر المساءْ
أو رحت تخصِف وردةَ الإنشاد تسترُ عرينا
وتركت باب العمر مفتوحا
لنعرج كلما اشتقنا إليكْ
فاكتب إذن
اكتب وصايانا إليكْ
واكتب على سِفْر المواسم مجدك العالي
رسائلَنا إليكْ
وارسم ولو قمرا أخيرا في دفاتر حزننا
واطعن برمحك العالي نعاس الآلهةْ
ما زلت فينا سيدا
ولدا يسوق قوافل اللغة الأخيرةِ في تحاور غيمتين قصيّتينْ
ويمدّ جسر العمر بين شظيّتينْ
ولدا يُرجِّعُ مع هبوب الليل أغنيةً
فيكبر حزنه الملكيّ بين يمامتين.

شاعر اردني

رَقة المـاء.. رِقّة الحُب

- إلى أصدقاء الشعر في "الرِّقة"

❖ إيهاب الشلبي

وأذكرُها.. وأذكرهم
أرقُّ من النسيم هوىً
وأجْوَدُ من فراتٍ ناسُها دفَقا
ومذ جاءوا من التاريخ
وافتتحوا نُذور العشق
شاطرَهم أريجَ الأمنياتِ
وزادهم عبَقا
كأنّي منذ أن غادرتُ أرضك
لم أزل بحنين روحي للندى أشدو
وعذب مياهها روّى بيَ الألقا
كأنّي لم أعُـد بعدُ
بقيتُ على ضفافك
يا جميلة شارداً..
والقلب بين سهوب عشقك راح يعدو
مثلما ظبيٌ عدا فَرَقا
وهاجت فيّ أشجاني
ولي وطنٌ نزفتُ هناك خلف النهر
حين البحر شرّد موجَهُ نزَقا
ولي وطنٌ
بكى
.. وبكيتُ
غامت في عيوني وردة الذكرى
تصبّب نخلُها عرَقا
وكنتُ أخبّئ الأحزان في رأسي
وأحملُه إلى المنفى
لأشرب حسرتي كأساً على كأسي
تقول ألا هنا كفكفْ لهاثك
لا تَذب أرقا
فما بيني وبينك إنما وجعٌ ومُحترَقٌ
وفوق جحيمنا النيران تنجلدُ
وفي لجّاتنا بحر الأسى غرقا
أقول لها لعلّي ساعةً أنسى
أساي
وما بأحداقي من الدمع الذي
قلبي به شرِقا
أقولُ ونشوتي بالحرف تتّقدُ
بقافيةٍ يرقُّ الماء في شلالها
ويموج مؤتلقا
طاف الغوى وتعلّلتْ بالشعر في حضن
الربى نفسي
أقول لـ "رقّة " القلب التي
طاب الهوى فيها:
لِتَسلَم لي عيونُك
يا جميلةُ
كم أنستُ بنورها
فمَحتْ دجى عينيّ وابتسم المدى
ليديّ
واجتزت الفضا أُفُقا.

شاعر اردني

تعبت منّي

❖ عمر ابو الهيجاء

تعبت مني/
تعبت الأصابع حين تجس الأوراق بالتحبير، تعبت الأيدي وهي تلوح على صفحة البياض بالتمني، كلمات تفيق لتنام في تابوت المجلدات، تراقص قلب الشاعر المعنى، تعبت مني، وأتعبتني أسئلة تتراكض في صندوق الرأس لتفقس أجوبة مريضة، قلم يفيض بدهشة القول ويمضي، يمر بالأشياء ويؤسطرها، جسد تسكنه التأوهات لحظة اكتمال الرقص في البيوت.
ناحت الريح قربي،
وأنا مازلت أسكن بيت الدهشة،
أحتفي بالحبر،
حين
ينزّ
شهيا
كوردة
تحلم
بدم العشاق،
وأنا الشاهد على قلبي،
وكؤوس ،
ملأتني
وسال مني
مطر السؤال،
فأي سيرة تخطني
على صفحة الماء،
و فينا الذئب
باسط
ذراعية.
تعبت مني/
كي أصعد مكانا عصيا في النهار، وأغفو، وتصعد فيّ الذكرى مدارج الوقت الكسيح، لي حصة في نوافذ الهواء، ما مسني غبار، لكن قدمي آخذتني لراية الأرض حين غفوت، أحتاج يدا أخرى لأمشط جدائل الطريق، وأمر بي محتشدا بالطيور وأعلو، يد أخرى أحفر بها ذاكرتي لتخرج بيضاء قارئة ما فات من عمر تكسّر على حجارة الأيام وما تيسّر من ألبوم الأرض المتشح بالرغبة وجليد الروح،يد أخرى تفرك وجه التراب تفتح نافذة في جسد الكلام تراقصه يد بلا جسد تقرأ مسالك الغيم ومعطفه الرمادي في سلة الحياة.
كل الأمكنة فخاخ،
ووحدي أنعى مكاني،
ورقصي
حاضر
في منازلي
المرمرية،
والشعر شاهد الرحيل،

ودمي عنواني،
"أي فتى أضاعوا"
في شجر المنافي،
ليبحر في بحر القصيدة،
يناجي يد الغيم،
كي تفيض
غناء
على مخدة العشق
تغسل السؤال ،
من ضلالات
الزمان.
تعبت مني/
وأمشي متسللا من انكسار الموج على حافة القصيدة، أسرد حصى الأرض والكلام على إيقاع المعنى، لم ينقصني سوى جمر البداية وما ظل من موسيقى العازفين في مأتم الحرف، لأقول طوبى لغيمتين أمطرتا حديقة ممشاي،فاخضرت في جبال الهوى أغصان الصبا، وآخذتني قافيتي الى مبتغاها، ألقت عليّ حرف الماء فكنتها وكانتني في صحو دمي وغنائي.
لي سرّ اكتمالي، براءة الحرف،
لي أن أبارك
ابتهاج البياض،
لمّا يعانق أسود حبري،
لي احتراقات
رمل خطوي،
وشذاي،
ما كان لي،
أبقي سردي القتيل،
على مهفة الليل،
دون أن أمرر في مقام
النوى
تراتيل
الناي،
أنا غرامي،
وغرامي
شيعته الريح
في خيام التاريخ،
فشممت أيامي
وشممتني
الجراح.
تعبت مني/
وأنا أبحر في ملكوت الحكاية حين علمني أبي رقصة الحقل، ومذ آخذتني الميجنا الى شبابيك أفردت لخيل الأناشيد ميادين الرقص، وحوارات السيف لحظة احتدام الصراخ على جسد الملهاة،هل كانت تكفيني سيرة البحر مذ فاض على أضرحة العشب، ونعته أصابع الوقت، ودالية تيّبست على مرمى صليات النار في البساتين.
ميجنا ميجنا/
أيامنا ميجنا،
وأندلسنا عتابا،
وكلانا يا وطني
كلانا شهيد،
تحيّرني حكمة الشعر
وملهاة الذئب،
أدور في حلق السؤال،
والبئر
فاضت
عن حاجتها
من دمنا
الحار،
نار تلوكها النار،
وأي حوار
أبقى في قبضة التراب،
وردة تفيض بنشوتها
وتنعى حبر الفراغ،
ميجنا ميجنا،
أيامنا ميجنا،
وأندلسنا عتابا،
" اسكابا يا دموع العين اسكابا "
لا أشبهني الآن،
ولست سواي،
طوّعتني القصيدة،
باركتني مراياي،
وأنا ابن خمسين كسوفا،
تمرجحن بي،
ومنفاي هو منفاي.

شاعر اردني

* هذا الجزء من قصيدة طويلة سيصدر في ديوان " على مهلك ايها الليل" عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر قريبا، وهو الديوان الثامن للشاعر.

شيء عن الحرب ..!!

❖ غازي الذيبة

ما أتيت هنا لأقيم هنا
أتيت اعيد الكتابة لي
والغواية لي
والاماني الصديقة لي
لكنني في قدومي تلكأت
سرت بلا ضفة للنعاس
ولا نزق في جراب المغني
أتيت ودرت افتش عن محبرة
خرجت من الناي للقبر للانتظار
لموت، حياة
لصمت يراوغ أصواته
لنزف وعزف وخوف
وقلب كقلب الطريدة
حين يؤخرها الموت بعض الدقائق
فتوقد نارا
....
....
مكثت قبيل الهباء
وأوغرت صدر الكلام
كتبت عن العدم المر شيئا
عن الطلقات
عن الحرب محفورة فوق ظل السلام
عن الصدر مختلجا والظلام
تصورت أغنيةً نهضت منذ ميلادها في الحطام
نساءً يَدْخنُ على حاجز القصف
أبهاءَ خوفٍ
ملاجيء مقضومة
وأرضا مطوقةً بالحرائق
أبناء قمح نذرنا محاجرهم للدموع
وابناء قمحٍ يلوبون في توقهم للرجوع
واطياف وهمٍ على درج الحب
تصورتهم عائدون من الحرب
يلتمسون هواء ونارا
....
....
تصورت أني أحلم
والكائنات تفيق على ضجتي في الصباح
تراوغني الخيل
تستدرج النار قمحي
ومن قهوتي يشرب الشهداء فناجينهم
ثم يرتحلون قبيل الضحى
فتلحق أرواحهم في ضجيج الرحى
أيائل تشهق نارا
تصورت، ماذا تصورت
والأصدقاء يموتون، أو يكتبون
ويختلفون بآرائهم
ثم حين يعودون من ضجة الماء
يرتشفون نبيذ الهدوء

كأن الهدوء بلاد تذبِّح افراسها، لتزول
كأن المصابيح مطفأة، والصهيل
تجرد من توقه للذهول
....
....
خذوا ما تيسر مني، وموتوا
خذوا قهوتي، واستريحوا من الحرب
يا اصدقائي الذين تموتون في كل قحط
كثيرا
وتنتحبون إذا عادت النار مشدوهة
من غلالاتكم
بعد موتي
خذوا ما يزف الجنون الى النار نارا
....
....
....
تصورت أني مكثت لأروي هنا
واني هناك مع الحرب منذ خلقت
وأني أصطفيت لأقهر اسمي
وأغزو وأغزا وأوغر صدر الغزاة عليّ
رسمت على ورقي طعنةً، اثنتين
وقدت الى الوهم نصرا عجيبا
وحزنا حبيبا
ونارا تهدهد نارا
....
....
خذوني
خذوا عن براقي الغريب
بنادقكم واستريحوا
خذوا من صلاتي دعاء الولي

خذوا من حريقي شقاء النبيِّ
خذوا من كتاب الضحايا
مواقيتكم للقيام
ولا تدعوا اخضرا يابسا، أو حجر
لا تدعوا للعناكب بيتا سيوهنكم
بالغمام
هنا، لا تُمدُ يدٌ للغريب
ولا يشرب الناي من بئر اشواقكم في
الظلام

هنا، لن يكون على الرمل صوت
وليس لبيت الرخام على الرمل بيت
وليس لأندلس إذ تضيع، سوى ان
تضيع
وليس لنار تهب على قلق في العروق
سوى ان تهربج نارا
....
....
وإن قالت الحرب إن الذهاب اليها
ذهاب الى الحرب
فذاك لاني اخذت شهيقي معي،
ويقيني بحزني
وذاك لأني بقلبي بنيت على تلتي في
الرماد
مداميك سجني
وذاك لاني هدمت نهارا
واشعلت نارا
....
....
أذيبوا دمي في الرصاص

اذيبوا دمي في الخلاص
ولاتقنطوا
إنما نعبر الآن حتى نمر الى الجسر
أو نوقظَ الميتين الذين استراحوا
ونطعنهم خلف نار
سنوقدها في الحروب القريبة
لنطفىء نارا
...
...
ولا تستريحوا
فللحرب أن تتلوى
وللقاتلين الصَغارُ
اختلاف المعاني عليّ
نزفت على ورقي في الرواية :
وحين تمر الجنازة في موكب من عماء
سيحتل هذا السواد حروبي
ونصبح أغنية أو رمادا توارى

هنا عاشقان
وحرب وطيف لذبح بعيد
سيوشك أن يلهم النسوة الباكيات علي
على موت ابنائهن معي في الحروب
على ما تحوطن منه ومني
حصارا
هنا قاتلان :
حب وحرب
وليل يمجد ليلا
ونار تمجد نارا.

شاعر اردني

بين فراغين

❖ محمود مرزوق

أسهو بين فراغين يضمان حضوري
أنجو من عاطفة تسحب رجلي نحو القادم
لست وحيدا حين أراك
يجلس قربي العمر الأول والمدرسة
النزق الفطري
الجهل
وتجذبني من حلق الوجع الفائض
هذي الدفقة
من ماء الصبح.
تقطر وجهك من مزن الصفو ندياً
يا امرأة توشك أن تمسح كل علامات العزلة
توقع في قفص الوهم عصافير الشعر
وتصطاد الوقت الآتي
منذ زمانين حضرت إلى هذا العمر
لماذا أشعر أنك أقدم مني في هذا العالم
كيف تخطى وجهك كل تواريخي
وتمدد في باحة ليلي
كيف زرعت على ضفة روحي ورد الوعد
وشوك الوجد
هآنذا أتهجى حرف مجيئك
من أول خط في وجه مدينتنا
حتى آخر باحات العمر
وأرسم في وجه الغفوة صوتك
ينساب على سطح ظنوني
يصعد من بين حطامي سهم حياة
حين تمرين على باب غيابي
من مثلك يقدر أن ينقذ من غول النسيان دمائي
من مثلك يفتح آفاق الذكرى
يبذرني
في حقل سرابي
لو كان العمر على هيئته الأولى
احترت بأي سحابات الوله سآتي
وبأي دساتير الشعر أشرعن هذا الخطو
على باب الدهشة.
ها تقف الآن على نافذة الجرح
حمامات حنيني
تنقر خارطتي التعبى
تمزج في صحن الدار بداياتي
كم عمراً تحتاج لتكتبني حين أحبك
هذي الأرصفة الظمآى
فأنا من وطن لا يحفظ سرّ العشاق
لا تذرف فيه سواقي الحب قصيداً
لا يبصر حتى يلتهم الأحداق
أفرد في مرمى البوح شباكي
أوقظ في منتصف الشوق حروفي
علّ الليل على ضوء سراجي
يغزل قافية أحلى
أو يفتح من بين ذراعي طريقاً
يفضي في نصف الوقت إليكِ

شاعر أردني

قصائد

* سامية العطعوط

فرادة

ليس على الأرض
سواك
يملكُ ناصيةَ الشمس بكفّة
ويعلّقنا بالأخرى
في ظلماتِ الشرفة
...
والشرفةُ
عينٌ تنظرُ
لكنّ الرؤية
معدومة

نصٌ مفتوح يترصّد باباً موصد

أنت انفصالُ الموجِ عن عائلته
وانفلاقُ الزمن
وتدلّي السماء من جدائلها
وانتباهُ الوثن.
أنت انحناءاتٌ لا تُرى
وزوايا تؤرّق المستقيم
أضلعٌ تفتحُ المدى
لانبهاري
ثم ترخي العنانَ
للجنون ....!

شـــظايا

انكســـرَ الكلام ...
هوى
تشـــظّى
فانجرحَ الصمتُ
أنّ الصدى
وبيننا خطوةٌ
تعبُرُنا الهوينا ...
تُباعدنا عنّا
حتى انتهينا
شموساً باردةً
وخواءً مقفّى ....

ازدحام

مزدحماً برصيف القبلة
بسعال الشارعِ
في المقهى
بكؤوسِ الخمر العطشى
مزدحماً بنوافذَ حاضره
مصلوباً بين رحيقِ الحلم
وبين ندىً
يرتشفُ الأجفان
ألقى بذراعيه بعيداً
استنفرَ غاباتِ الشوقِ ليصنع أجنحةً
من شجر
/ يَبْسُقُ يتجذّر/ في باطن كفّه
ودخان
حلّق حدّ النجم القطبي
هوى
لم يحضنه/إذ سقطَ صريعاً/ إلاّ ظلّه
وكؤوس فارغة
يجرعُ أبيضها النسيان.
جلسة مقهى
حبٌّ ينهبُ جرحي
ياقوتاً مرجاناً
يزدانُ به يتألّق
وأنا تحتَ العذراء أصلي
في المذبحِ وحدي أتشقق
أركعُ عاريةً من ذنبي
أعترفُ بما أبديتُ وما أخفيتُ
وما في اللوح المحفوظِ يُعتّق
لكني في جلَسة مقهى تفضحُني
في كوب القهوةَ
آثمةً أغرق ...

* كاتبة اردنية

نافذة هروب

❖ خالد سامح

اتكأت على حافة النافذة المطلة على عدد من المنازل ذات النوافذ المسدلة الستائر ، عندما انتبه لي صاح بي :

" ارجوك ابعد عن الشباك ، بلاش مشاكل مع صاحب العمارة والجيران ".

سألته ولماذا يحتج صاحب العمارة او الجيران على وقوفي بالشباك ؟

ابتسم باستهزاء وقال " حفاظا على الاعراض وعورات البيوت " ، تابع وعيناه على شاشة الكمبيوتر " قبل ما نوقع عقد الايجار اشترط علينا صاحب البيت بأن لا نرفع صوت التلفزيون او الراديو ولا نصدر اي ازعاج وان نراعي حرمة العائلات الساكنة حولنا كوننا طبعا غريبين وعازبين " .

قلت انها شروط قاسية ومعقول ان تستمروا بالالتزام بها ؟

رد بضحكة واثقة " من قال لك اننا سنظل في عمّان على طول ، بالنسبة لي على الاقل " .

تذكرت انه سيلتحق بخطيبته الامريكية التي تعرف عليها عبر الانترنت قبل أشهر ، سألته ماذا حصل بالنسبة للفيزا ، رد بالتأكيد انها ستكون جاهزة وفي حوزته قريبا وأن ليس باقيا سوى بعض الاجراءات الروتينية البسيطة بعدها يسافر الى آخر الدنيا ...اميركا ، ارض الاحلام التي ستنسيه كل معاناته وتريحه من التشرد المرير والمنازل ذات الشروط الاخلاقية والنوافذ الممنوع الاقتراب منها ...قال كل ذلك بسخرية مريرة .

ذكرني حاله وحال آلاف الشباب العراقيين الذين توافدوا الى عمان في أعقاب ربيع بغداد الشهير عام ٢٠٠٣ بما قرأته للشاعر العراقي المهاجر فرج الحطاب في احدى قصائده ، حيث جاء فيها :

هل كانت بغداد كافية
لرسم حياتنا ...؟
الشوارع ما زالت مطبوعة بالطين
والحياة
بينما عمّان – نافذة هروبنا –
تبصقنا الى ما وراء المحيطات
بلا ارغبة،
بلا وداع ،
او حتى عناق مخادع

في زاوية الغرفة تلفزيون قديم يعود طرازه الى خمسة وعشرين عاما على الاقل ، حاولت تشغيله ولم افلح ، نهض من خلف جهاز الكمبيوتر بتثاقل ، أدار زر التشغيل بعنف ، بقيت الشاشة سوداء لثوان وفجأة ظهرت مذيعة الاخبار ، تابعت النشرة مبتسمة وقالت " الخبر الأخير ، هددّ تنظيم القاعدة بالعراق بمزيد من الهجمات على مراكز الشرطة العراقية وأكد في بيان له نشر على شبكة الانترنت أن جيشا من الانتحاريين موجود الآن داخل العراق لتنفيذ مزيد من الهجمات

ضد القوات الامريكية ومن اسماهم عملاء الاحتلال ...انتهى الموجز شكرا لمتابعتكم نلتقي في نشرة الثامنة مساءا " وبعد لحظات كانت متسابقة برنامج السوبر ستار ديانا كرزون تختال بفرح قبالة صخرة الروشة ببيروت داعية جميع المشاهدين للتصويت لها لتفوز باللقب الذي بات حلم ملايين الشباب العربي وفي اسفل الشاشة تذكير بأن التصويت لديانا واجب وطني تبعته تعليمات التصويت وتكلفة الرسالة عبر النقال وما الى ذلك ، ثم عاد شريط الاخبار الرفيع أسفل الشاشة وكان فيه " قائد القوات الاميريكية بالعراق يعلن بأن القبض على صدام حسين بات وشيكا ...عشرات القتلى والجرحي في تفجير انتحاري داخل احد المساجد الشيعية ببغداد ...واشنطن تدعو الدول المجاورة للعراق بضرورة ضبط الحدود ....الخ " .

صاح فجأة :

" شايف ... كل مصايب العراق من العرب ، بيقتلوا فينا وبيعتبروا هذا مقاومة ، والله كندرة الامريكي اشرف من رؤوسهم كلهم " .

لم أتفاجأ بماقال وأبديت الحياد ، وقبل ان يتابع شتائمه قلت مداريا :

" أسامة أرجوك ، أنا أتفهم مشاعرك ولكن ما عندي رغبة بالخوض بهالموضوع مرة ثانية ، كل ما آجي لزيارتكوا بيستهلك منا هالحديث الجلسة كلها " ، وفي محاولة للهرب سألته عن تمسكهما بذلك التلفزيون العتيق ، رد بالتأكيد على ان وجودهما في عمان مؤقت وتابع " أنا رح اسافر عن قريب لامريكا ورح أعيش هناك في فيلا كبيرة فيها اكثر من تلفزيون فخم ومتطور وحيدر ..والله ما بعرف عنه ، ممكن رح يسافر للامارات او يخطب بنت خاله بالمغرب ويسافر هناك او ... والله ما أدري عنه المهم انه مارح يظل بعمّان ومارح كمان يرجع للعراق " .

حاولت أن أحصي عدد المرات التي قال فيها "رح" و"مارح " قبل أن أسأله عمّا يفعل مساءا وكيف يقضي اوقاته ، قال " أبقى للفجر على المسنجر* مع خطيبتي بأمريكا نحكي عن مستقبلنا ونخطط لحياتنا وحياة اولادنا القادمين "، تذكرت ان حيدر أخبرني بأسى قبل أيام أن خطيبته كبيرة بالسن وتجاوزت الاربعين عاما أي لا فرصة امامها للانجاب ، فضلت عدم احراجه بسؤاله عن عمرها وفارق السن الكبير بينهما .

جلت بنظري في جنبات المنزل البائس حيث لا أسرة يلقون بأجسادهم عليها ولا مقاعد للضيوف ولا ثلاجة تسقيهم ماء باردا في الحر الخانق سألته عن كل ذلك ، أحسست انه تضايق من اسئلتي التي لا تنتهي ، أطفأ الكمبيوتر وأدار الكرسي نحوي ، بدا في عينيه حزن وضجر لم الحظه من قبل حيث اعتدت أن أقرأ في عينيه دائما التحدي والاجابات الوقحة ، قال " كل شي مؤجل ... حياتنا كلها مؤجلة " .

وأنا أهبط درجات سلم العمارة تخيلتها مشروعا مؤجلا كحياتهم ، الادراج غير مبلطة بعد والجدران لم تطل ، وعندما قابلت حيدر على الرصيف حاول اقناعي بالعودة فاخترعت مواعيد وارتباطات عديدة ووعدته بان نبقى على اتصال .

سافر أسامة وفي كل مرة كنت أقابل فيها حيدر كان يخبرني انه سيخطب ابنة خاله ويسافر للمغرب او يصحبها معه لدبي بعد ان تلقى وعودا بالعمل هناك واذا سألته عن رفيقه يجيبني بقليل من الاهتمام " عايش في قرية مع زوجته وما بيشتغل لحد الآن ..أظن انه مش مرتاح ، شعرت بهالشي من صوته لما خابرني بعد ما سافر بشهر وبعدها ما كلمني " .

في ظهر نهار تموزي حار صعدت العمارة ذات الاربعة طوابق ، عندما وصلت للطابق الأخير وطرقت الباب خرج من المنزل المقابل شاب بدا انه على اهبة الاستعداد للمغادرة وفي يده اليسرى مغلف أصفر كبير وصاح وهو يغلق الباب " عيوني ماكو* احد ...ما كو احد " ، سألته عن حيدر فاجاب على عجل وهو يهم بهبوط الدرج " والله ما أدري يمكن راح المغرب او الامارات ..المهم ما اظن انه بعمّان " ، حاولت الاستفسار أكثر ، ردّ بعصبية " أرجوك أنا مستعجل وعندي موعد مهم بالسفارة الامريكية " .

قال " مع السلامة " قلت " مع السلامة " .

قاص أردني

الهوامش :

المسنجر : وسيلة اتصال وتخاطب عبر الانترنت .

ماكو : اي لا يوجد باللهجة العراقية .

موت عصافير الظهيرة

❖ محمد باقي محمد

دوت الصرخة في فضاء الغرفة ، فانتفض النائمون مداهمين بحسّ الانخطاف ، وامتدّت يد " نيجان " إلى زرّ النور ، لينتشر ضوء أصفر شاحب في المكان ، اتّجهت العيون إلى " برهان " الغارق في عرقه ، كان شعره قد تشعّث بفعل التّقلّب على المخدة ، وصدغاه ينبضان بقوة ، بينما بدت عيناه مزروعتين بالخوف والانكسار ، وراح وجهه يعبّر عن رعب مريع يعصف ببقاع النفس ، ويلقي بها في ظلال التصدّع .

وبين دهشة الجميع وذهولهم ، أسرعت زوجته لتحضر كأساً من الماء ..

خذ ، اشرب قليلاً من الماء .

ذاهلاً وغائصًا في عالم ناء وبعيد همس :

عيناهما ! عينا الصغيرين يا نيجان !

اعتقلها الاستغراب :

أيّ صغيرين يا برهان !؟

وكمن استعيد من أرض الرجعى ؛ تلفّت حوله ، كانت الوجوه تتطلّع إليه مترقّبة متعاطفة ، ، تنهّد بقوة،

وامتدّت يده إلى كأس الماء ، ثمّ وضع رأسه بين يديه ..

هل تشكو من شيء!؟

لكنّه لم يجب ، فربتت على كتفه ..

تمدّد يا عزيزي ! اللّه أعلم بالمصاعب التي تواجهك في الطريق !

وفي سرّها راح السؤال يحفر في النفس .ز

" ترى ما الذي أوصله إلى البيت على تلك الحال !؟"

تمدّد ، كانت عيناه مفتوحتين في الظلام ، وأنشأ الحدث يعيد نفسه على شاشة الذاكرة .. الفوّهات مصوّبة إليه خلل الزجاج الأمامي ، والوجوه الصامتة ترتدي وحشية ضارية ، بينما يفصح صمتها عن عزمها الأكيد على تنفيذ تهديدها !

جليّة كانت الصور ، ضاغطة ، مخرّشة للذاكرة ، فعاد العرق ينشع عبر الجلد ، وأخذ وجهه يعكس تشنّجاً حاداً ، شفتاه انفتحتا على آخرهما آن عجزت فتحتا الأنف عن تأمين الهواء اللازم ..

" أختنق " !

همس من بين شفتيه ، امتدّت كفّه إلى عنقه مغيثة ، ثمّ هبطت إلى صدره المدفدف ، وأنشأت اللحظة الثقيلة تقترب ، ارتفعت العجلتان الأماميتان ، وشعر أنّ اللحم والعظم الآدميين يُمعسان ، اندفع جالسا في فراشه ، وتجمّدت الصرخة الخرساء فوق شفتيه ، تلفّت حوله ، لم يكن الظلام محكما ، إذ كان ثمّة نور باهت يتخلّل من خصاص الباب والنافذة ، كان الموات يشمل الموجودات ، وعادت الذاكرة تضغط .. الشاحنة تحفر

الطريق الجبليّ الضيّق ؛ تاركة مدينة " العمادية " وراءها ، بينما تسحب أشعة الشمس ذيل ردائها الغارب على السفوح والقمم وذرا الأشجار ، موقظة في النفس استعداداً غامضاً لليلة باردة ، مستمّداً - ربّما - من القمم العارية المغطاة بالثلوج ، وربّما كان قفر المكان وانعدام البشر فيه سبباً في إحساس كهذا ، أخذ " برهان " يستعيد وجوه أطفاله ، ويمنّي النفس بليلة مريحة في بيته ، علّ الوحشة الضاربة في منابت النفس تخفّف ضغطها ، وعلى مدّ النظر راحت الخضرة تعلن نفسها ملكة متوّجة ..

انقطع انتظام الصور ، وهرولت الذاكرة بلا سياق ..

الفوهات المصوّبة إليه تكشف عن تعطّشها إلى القتل ، ومن خلفها كانت الوجوه الرعناء تهدّد ، ثمّ تحرّكت الشاحنة ، وارتفعت العجلتان الأماميتان تمعسان اللحم الآدميّ ..

انتفض جسمه بقوة ، كان عرقه غزيراً وبارداً ، ومن حوله كان السكون شاملاً ، بيد أنّ هدوء المحيط لم يكن يعنيه في شيء أمام البركان الداخليّ الذي راح يعصف به ، ويعيده إلى أحضان اللحظة الماضية بكلّ حدّتها وألمها ..

الشاحنة تمضي في طريقها لاتلوي على شيء ، لم يعد يدري من أين طلعت أمامه بغتة ، فامتدّت قدمه - لاإراديّاً - إلى المكبح ..

" أيّ شيطان ألقى بها في هذه البقعة الحدودية النائية !؟"

بصعوبة بالغة استطاع أن يتفادى المرأة التي ألقت بنفسها على مقدّمة الشاحنة ، وهبط بسرعة يريد أن يطمئنّ إلى أنّه لم يصدمها ..

ولكن ماذا تفعلين هنا بحقّ الشيطان !؟

وأخذت المرأة تبربر بكلام غير مفهوم ، بينما كانت يداها تتحرّكان في محاولة لتأكيد ما تقول ، فأسقط في يده ..

" والآن ! كيف تفهم منها ما تريد ؛ وأنت تجهل الكردية السورانية !؟"

وحتّى تكتمل دارة الدهشة برز طفلان صغيران من خلف الأشجار ، تأمّلهما متعجباً ، بينما راحت المرأة تكمل كلامها ، ولم يكن بحاجة إلى كثير تمعّن حتّى يتواصل مع الفجيعة القابعة في أعماق عينيها ، كما لم تغب عنه لهجة التوسّل المنبعثة من كلامها ، فتساءل مرّة أخرى :

" باللّه عليك كيف تفهم ما تريد !؟"

ياالله ! ماذا تريدين ؟ الطفلين ؟ مابهما !؟

بالحركة أقرن سؤاله ، فجذبت الصغيرين من يديهما ، ووضعتهما في يده ..

آخذهما !؟

استفسر مستغرباً ؛ موضّحاً سؤاله بالإشارة ، فهزّت رأسها بالإيجاب ..

ولكن !؟

انكبت المرأة على يديه تقبّلهما ، وتلألأت دموع ضارعة في المقلتين ..

" ربّاه ! هل لأمّ أن تتخلّى عن أولادها في أيّ ظرف كان !؟"

تساءل ، وراحت هي تهزّ كمّه بإلحاح ، فربت على كتفها علامة الموافقة ، ثمّ التفت إلى

الصغيرين ، وقادهما نحو الشاحنة ، كان الأول في الثانية ، بينما بدا الثاني في الرابعة من عمره .. اندفعت المرأة خلفهم ملتاعة ، كان التمزّق يشم كلّ حركة من حركاتها ، وهرباً من الأسى العميق المرتسم في البؤبؤين ؛ انطلق " برهان" بالشاحنة مسرعاً ، بيد أنّ عينيه لم تستطيعا الفرار من صورتها المنعكسة في المرآة الجانبية ، ويدها الملوّحة كغصن يابس تعبث به الريح وسط الطريق .

لقد أسلمتهما إليك ! لقد أسلمتهما إليك !

ارتفع صوته متّهماً ، فأفاقت زوجته على صوته ، واقتربت منه حيرى ، ربتت على

كتفه،فأسند رأسه إلى صدرها ، وانخرط في نشيج مرير .

حول أن تهدأ ! كلّ شيء - بإذن اللّه - يمكن إصلاحه ، فقط انتظر حتى الصباح !

فضجّ صارخاً :

أنت لاتدركين شيئاً ! ما حدث لايمكن إصلاحه أبداً .. أ أبداً !

حسناً ! إهدأ والصباح رباح !

وألقى بجسده المنهك على الفراش ..

" كيف يمكن إصلاح ما حدث ، كيف !؟"

أخذته قشعريرة باردة ، وأخذ يرتجف كورقة في هبوب ريح ، وعادت الوجوه الصامتة إلى

مهاجمته ثانية ، الفوّهات مصوّبة إليه تماماً ، جاهزة للإطلاق ، العجلتان الأماميتان ترتفعان ، واللحم والعظم

بمعسان ، والدم يشخب على الطريق المعبّد .

انتفض فاتحاً عينيه ، للحظات كان النوم قد سرقه ، لم يكن نوماً بالمعنى المفهوم ، بل كان نوعاً من الانهيار العضويّ والعصبيّ الناجم عن اشتعال الأعصاب حتى آخر مدى لها ، لكنّ اليقظة لم تكن أكثر رحمة من النوم ، كلّ شيء كان جليّاً لعينيه ، وكأنّه يحدث للتوّ .. كانت الشاحنة تقترب من الحدود ، حينما فاجأته الدورية المتحرّكة ..

أوراقك .

تأمّل رئيس الدورية الأوراق والأختام ، وكادت الأمور أن تنتهي بسلام ، لولا حدوث ما لم

يكن في الحسبان ، إذ رفع أحد الطفلين رأسه ، فأبصر به واحد من رجال الشرطة ، وأشار إليه ، التفت الآخرون نحو جهة الإشارة ..

من يكون !؟

ابني (وأشارإلى صدره)

تحرّك رئيس الدورية نحو العربة ، فلاح له الطفل الثاني ..

تعالا .. تعالا .. من أنتما !؟ ومن أين أتيتما !؟

لقد أعطتنا أمّنا لهذا الرجل ، و ....

شعر أنّ البساط قد سحب من تحت قدميه ، وقال رئيس الدورية : الآن !

توجّهت فوهات البنادق نحوه ، وأنزل أحدهم الصغيرين ، تراجع " برهان" إلى الخلف

مذعوراً ، كانت إشارة رئيس الدورية واضحة ! إنّه يطلب إليه أن يدهس الصغيرين !!

ولكن ياربّ الأكوان ! إنّهما صغيران ، فما ذنبهما !؟

لقّم رجال الشرطة بنادقهم ..

والآن .. هيّا !

وأشار برأسه الآمر نحو الصغيرين ، جامدة كانت الوجوه ، صلدة وعازمة ، إذّاك راح هذا

الجزء من الزمن يتّخذ معنيً لايرحم ، فاستوى خلف المقود ذاهلا ، ألف فكرة أبرقت في الذهن ، ألف هاجس ، ألقى نظرة أخيرة على الجنود ، لكنّه لم يجد في عيونهم سوى الوحشية والصلف والتصميم ، وأنشأ الزمن يتناقص ويضمحلّ ويدقّ ..

أمّا كيف تناقصت المسافة بين الشاحنة والصغيرين ، وكيف راحت قامتهما تختفي خلف

مقدّمتها شيئاً فشيئاً ، ثمّ كيف ارتفعت العجلتان مهشّمة الجسدين الغضّين ! وكيف انفجرت الشمس وتأوّهت الجبال ، وتسمّر الزمن ! فهو لايدري ! إذ كان يريد شيئاً واحداً ، أن يبتعد ، ويبتعد فقط !

بقوة شعر بأنّ معدته معلّقة في الفراغ ، وأنّها – من كلّ بدّ – تروم تقيّؤ ما بجوفها ، كانت مقدّمات الفجر تتمطّى في صلب الظلام البهيم ..

" كان يجب أن ترفض تهديدهم ! كإنسان وككرديّ كان عليك أن ترفض ! "

ضرب يده على المخدة ، بينما كان جسده يتّقد بالحمّى ، وأنشأ ألم حارق ومبهم ينتشر من أسفل الجمجمة نحو العنق ، فأعلى الظهر ، مترافقاً بتصلّب لايطاق ، جمجمته فارغة تماماً ، فارغة لدرجة ما عاد يتذكّر معها كيف عبر

نقطة الحدود إلى " قزالتبة" داخل الأراضي التركية ، ولا كيف اعتسف المسافة إلى بيته ، ضباب كثيف هبط على العينين ، وضريم اشتعل في الروح ، ذريرات الوعي انصعقت ، وأغلق عينيه للمرة الألف هرباً من يد الأمّ الملوّحة عبر المرآة العاكسة ، فداهمت الفوّهات المصوّبة إليه خلل الزجاج الأمامي الذاكرة ، أسند رأسه إلى حافة النافذة ؛ علّ الطاحون الدائرة في رأسه تتوقّف قليلاً ، ومن كلّ الجهات كانت عيون الصغيرين تجتاحه إمّا تلفّت ، وإمّا تلفّت كانت يداهما الصغيرتان تلوّحان له ..

نهض من فراشه !

أنا قادم إليكما !

أغلق الباب الخارجيّ خلفه ، واندفع أهل الدار في إثره ..

لن أسمح لأحد بإيذائكما ، لاتخافا !

تعثّر ، تمزّقت منامته عند الركبة ، وتعفّر وجهه بالتراب ، الأيدي الصغيرة تلوّح له ، نهض ، الصغيران يبتسمان له ، ابتسم ، ارتفعت العجلتان الأماميتان ، بكى ، امتدت يده المرتجفة مستنكرة ، واندفع خلف صورة الصغيرين إلى الأمام !

كاتب سوري

دم أو أدنى ! ...

حسام الرشيد

كان المساء شفيف الأسى ، وروحي تحلق في غمامة من عشق دفين ، أخطو خطواتي الأولى على عجلة من أمري ، كأني أسرج نبضات قلبي على خيل صاهلة في وادي عبقر ، أنا المجنون ... وليلاي تنتظرني على أحرّ من الجمر ، يا قرنفلتي وريحانة عمري ووسادتي الأخيرة .

كزبد موار هي الكلمات المتناثرة من فمي ، احتبستها دهرا منتظرا لحظة اللقاء الآسرة بيننا ، حين تتعانق روحينا عناقها الأبدي ، سأبوح لك عن مكنون مشاعري يا معشوقتي الأزلية ، وما ألبث أن أطير محلّقا في سماوات بعيدة ولكن بلا جناحين ، ربما سأظل أطير إلى أن أبلغ برازخ عليا ، لم يطأها عاشق من قبلي ، في مداراتها تنأى شفاهي عن الهمس والشعر أيضا ، شيطان الشعر يجلس القرفصاء أمامي ، على مرمى نجمتين أراه يبكي بمرارة ، ماء الشعر انسكب من قربته الحمراء وهو محلق معي في تلك الأمكنة القصية ، لا أملك نفسي من البكاء أيضا حينها ، قائلا له بصوت جدّ حزين :

- حين نعود ، ستعود قربتك حبلى بماء الشعر .

- أنا في ريب في هذا .

- ولماذا ؟

- هنا آخر المطاف .

- لا تقل هذا ! ...

في تلك اللحظات المغلفة بالسديم فقدت جاذبيتي ، إذا سلاني الشعر ستسلوني ليلى ، أيّ مصاب عظيم هذا !... مشيت منكبا على وجهي ، ذارعا هضابا ليست كالهضاب ، وسهولا ليست كالسهول ، حتى خانتني قدماي وسقطت على الأرض جثة هامدة ، تلفّت حولي باحثا هنا وهناك ، لعلّي أراها ، لكني لم أرها ، صبّرت نفسي سأنتظر عاما آخر ، لعلها تأتي ، لا بدّ أنها ستأتي رافلة بثوبها الحجازي المطرز ، وعلى وجهها ينمو عشب الفرح الأخضر ، ولكن مهلا ...

قال لي شيطان الشعر مهمهما :

- هي لن تعود ! ...

آه ، لعلّ هذا الشيطان اللعين يهذي ، هل زوجها أبوها من ابن عمها ؟! ... لا ... لا ، هذا الكلام ضرب من الوهم ، أبوها لن يزوجها إلاّ لي أنا ، والعروس الفاتنة التي رأيتها قبل يومين

تزفّ إلى رجل بدين ، ذي وجه أسود ، وشفتين غليظتين ، ولحية كستنائية ، ليست هي ، ولكنها امرأة أخرى تشبهها تماما ، اعتقد أنها من قبيلة تميم ، نساء هذه القبيلة – كما أعلم - فارعات الطول ، مهفهفات القدود ، مزججات الحواجب والعيون ، وهذه العروس ليست إلا واحدة منهنّ ! ...

نهضت من دوامة تفكيري ، عدت من جديد باحثا عن أحلى الليلات ، قلت في يقيني ، لا بدّ أني سأراها ، سابحة حذاء نجمة مضيئة ، أو مضطجعة على راحة غيم علوي ، أو نائمة على شرفة قمر ناعس ، وحين تعبت من رحلة البحث المضنية ، ارتميت بلا حراك ، كانت الأرض تدور من حولي دورانا متصلا ، رحت أتقلب على جنبيّ ذات اليمين والشمال ، في حينها خرجت مني بضع كلمات كأنها أنّات مكبوتة :

- أين أنت يا ليلى ؟
- أنا هنا .
- لست أراك .
- انظر داخلك وستراني .

ولكن أنّى لي هذا ، لقد ضرب الفراق بيتي وبينها ، وصرنا غريبين في أرض غريبة ، ما أقسى هذا الشعور ، لم يكن أمامي إلا أن أهيم على قلبي في صحراء لا نهاية لها ، حتى تأنس بي وحوشها وضواريها ، شعابها وجبالها ، عرّافوها وكهّانها ،وحسبي أن أرضها ستكون وسادي وسماءها ستكون لحافي ، وإن ظمئت كان مائي عصارة عشبها ، وإن جعت كان خبزي عروق رتمها ، أنا مجنون هذه الصحراء ، عرّاف رملها المعجون بالذكرى ، كاهن سراباتها الغارقة بالحقيقة ، وساحر نخيلها المتسامق في الأعالي ! ...

أخوة ليلى على قلق كأن الموت تحتهم ، خرجوا في عتم الليل من قبيلتهم باحثين عني ، تفرقوا في أحد عشر دربا ، لم يدعوا ذرة في الصحراء وإلا قلبوها رأسا على عقب ، صائحين بأصواتهم المسعورة :

- أين المجنون ؟
- نريده حيا أو ميتا .
- من أتانا برأسه ، له مائة من النوق الأصيلة .
- لنجعلنّ جسده حرثا لنصال خناجرنا المغموسة بالسم الزعاف ! ...

في صحراء الربع الخالي ، انتبذت خيمة قصية عن الأعراب ومضاربهم ، على الجلود والرقى جعلت أنظم أعذب قصائدي ، كانت كلماتها تنزّ من سويداء قلبي ، وذات نهار تتلظى الشمس في سماءه ككرة من لهب ، من أقصى الصحراء جاءني عراف أعمى ، رأيت على وجهه علائم غمّ لا تخفى ، انتصب أمامي بقامته الممدودة ، ثمّ جثا على ركبتيه وغرس أصابع يده اليمنى في الرمل ، وأخرج ريشة غراب مغموسة بالدم ، تمتم في داخله بكلمات لم أعرفها ، وقبل أن يتوارى في غبار الصحراء ، قال لي وثمة دمعة تتدحرج على صحن خده المتغضن :

- إذا رأيت هذه الليلة بوما أسود ، أحد عشر ذئبا قتلوك لا محالة ! ...

وأنا أتأرجح ليلتها بين اليقظة والغفوة ، رأيت الغراب اللعين يحوم حول الخيمة ، نعيقه طرد فلول النوم من عينيّ ، عرفت آنئذ أنّ موتي قاب دم أو أدنى ، وفي لحظة كأنها التماع البرق ، خبأت قصائدي في جرة من الفخار وردمتها في قلب الخيمة ، وقد شعرت بسعادة غامرة ، لم أشعر بها من قبل أبدا ! ...

قاص أردني

الكلب الضال

❖ صادق هدايت
❖ ترجمة: د. بسام ربابعة

مجموعة من المحال التجارب الصغيرة المكونة من مخبز، ومحل جزّار وآخر للعطارة، ومقهيين، وصالون حلاقة، كانت تحيط بساحة مدينة ورامين. أصحاب تلك المحال التجارية الصغيرة يكدحون طوال اليوم للحصول على لقمة عيشهم وتأمين الحد الأدنى من ضروريات الحياة. وبينما كانت أشعة شمس الصيف المحرقة تسطع بأشعتها القهّارة على ساحة ورامين ومن فيها من البشر، راح الناس الذين كوت وطأة الحر وجوههم ينتظرون بشائر نسيم الغروب وهبوط ظلام الليل بفارغ الصبر. فالحرُّ كان شديداً لدرجة تعطلت معها مظاهر الحياة والحركة في الساحة. وانتاب الناس والمحال والأشجار وحتى الحيوانات وجوم وسكون مطبق. هواء حار كان يثقل كاهلهم وغبار ناعمة كانت تتكاثف باستمرار وتحجب عن نواظرهم زرقة السماء جراء حركة سيارات دؤوبة لا تنقطع.

على جانب الساحة كانت تقوم شجرة صفصاف هرمة عفى عليها الزمن وتداعى ساقها وتساقطت أجزاء منه بفعل توالي الأيام والسنين؛ ولكنها أرسلت أغصانها المعوجة المكسوة بالأوراق الصفراء فغطت جزءاً من الساحة. وتحت ظل أوراقها المغبرة، أقيم كشك عريض وكبير ليكون دكاناً لصبيين صغيرين كانا يبيعان بذور الكوسى وطعاماً مصنوعاً من الحليب والرز وكانا يروجان لسلعتيهما بصوتٍ جهوري.

الجدول الذي كان يمر من أمام المقهى بمائه العكر المخلوط بالطين كان ينساب بصعوبة بالغة.

أما البناء الوحيد الذي كان يشد الأنظار حول الساحة فهو برج ورامين المشهور الذي بدى للعيان برأسه المخروطي وجسمه المتصدع وقد صنعت العصافير أعشاشاً لها في شقوقه وتصدعاته. وبدت تلك العصافير وقد أعياها الحر، خاملة تصارع النعاس. بينما كان يخيم على ساحة ورامين صمت مطبق لا يقطعه إلا عواء كلب كان يتكرر من حين إلى آخر. إنه كلب من سلالة اسكتلنديّة ذو وجه رمادي مائل للاصفرار، وأرجل مشوبة ببقع سوداء تبدو وكأنها غاصت في وحل أسود آسن تناثر عليها. له أذنانٌ مخروطيتانٌ وذيل برّاق وشعر ملتف ومتسخ. وعيناه اللتان تشبهان عيني إنسان متوقد الذكاء، كانتا تسطعانِ وسط وجهه الشعور، وكأنما روحاً إنسانية كانت تشاهد في أعماقها.

في منتصف ذات ليلة مفعمة بالحياة، شيء لا نهاية له كان يموج في نواظره ذلك الشيء كان بمثابة رسالة من الصعب إدراكها رسالة عصية على

الفهم عالقة وراء أحداق عينيه. الرسالة تلك لم تكن على هيئة نور أو لون. لقد كانت شيئاً آخر لا يمكن تصوره، شيء شبيه بتلك الحالة التي لا تشاهد إلا في عيني غزال جريح. لقد كانت عينا ذلك الكلب تشبهان عين الإنسان إلى حد بعيد يصل إلى درجة التطابق. عيناه الوادعتان الحائرتان المليئتان بالألم والمعاناة والترقب لا يمكن مشاهدتهما إلا في وجود كلب حائر تائه بدى وكأن لا أحد قادر على إدراك نظراته المؤلمة المتضرعة.

عامل المخبز كان يضرب ذلك الكلب بقسوة أمام مخبزه، وأمام دكان الجزّار كان يتعرض للرجم بالحجارة. وعندما كان يأوي إلى ظل سيارة ما ليستريح من عنائه، كانت ركلات حذاء السائق المرصع بالمسامير في انتظاره. وعندما كان الجميع يتعبون من إيذائه وتعذيبه. كان الصبي بائع الرز بالحليب ينهال عليه ضرباً بالحجارة فيختلط عواء الكلب بقهقهات الصبي الشامت الذي كان يشتمه بقوله:"كلب الكافر"! ويبدو أن الآخرين كان يروق لهم إيذاء الصبّي للكلب بتشجيعهم إيّاه من طرف خفّي وبكل لؤم وخبث بضحكهم وقهقهاتهم. فهم يضربون هذا الكلب مرضاة لله تعالى حيث إيذاؤه من وجهة نظرهم كان أمراً طبيعياً للغاية، فهو كلب نجس وملعون دينياً وله سبعون روحاً وتعذيبه مدعاة للمغفرة والثواب.

في نهاية المطاف أمعن الصبي بائع الرز بالحليب في إيذاء الكلب مما اضطره للفرار صوب الزقاق المؤدي إلى البرج.

استطاع الكلب الجائع أن يجر جثته المتداعية وأن يلجأ إلى جدول ماء ثم وضع رأسه على يديه وأخرج لسانه من فيه. وبحالة بين النوم واليقظة راح يحدق بالسهل الأخضر الذي كان يموج بخضرته أمام ناظره. كان جسمه متعباً وكان الألم يسري في جميع أوصاله، لكن هواء الجدول العليل البارد، أسبغ عليه إحساساً بالانتعاش الذي سرى في كل وجوده.

روائح مختلفة تنبعث من الأعشاب الخضراء نصف الحية ورائحة حذاء قديم مبلل بماء الجدول بالإضافة إلى روائح الأشياء الحيّة والميتة المحيطة بالكلب المنهك؛ أيقظت فيه ذكريات بعيدة ومبهمة. وكلما كان ينظر إلى المرج الأخضر الماثـل أمامه، كانت ميوله الغريزية وكل ذكرياته تحيا وتستيقظ في مخيلته من جديد. هذه التداعيات التي أيقظت أحاسيسه بقوة جاءت هذه المرة مختلفة عن كل المرات السابقة. فقد استيقظت أحاسيسه بقوة وكأنما صوتاً كان يهمس في أذنيه ويلح عليه بالنهوض والوثب والقفز. وانتابته رغبة جامحة بأن يركض في هذه المروج الخضراء وأن يقفز كيفما يشاء. لقد كان هذا إحساساً موروثاً لديه، فأجداده كانوا قد تربوا جميعهم بحرية في مروج اسكتلندا الخضراء. لكن التعب والإرهاق كانا قد نَالاَ منه وحالا دونه ودون أي حراك. وانتابه إحساس مؤلم ممزوج بالضعف والعجز أدى إلى ثورة متدفقة من المشاعر والأحاسيس المنسية الضائعة. فقد كانت حياته السابقة تسير ضمن نظام خاص يلبي جميع إحتياجاته. كان يلزم نفسه بإطاعة أوامر صاحبه ويسارع إليه دونما تردد كلما كان يناديه لطرد شخص متسلل أو كلب غريب اقتربا من حريم المنزل. أو عندما كان يطلبه من أجل اللعب مع أطفال العائلة. وكان يتناول طعامه ويحظى بمداعبات صاحبه في أوقات معينة أيضاً. لكنه الآن أصبح فاقداً لكل هذه الامتيازات. وهمه الوحيد حالياً هو الحصول على قليل من الطعام من القمامة بخوف وفزع بالرغم من تلقيه الضربات والكدمات طوال اليوم دونما أدنى مقاومة أو دفاع عن النفس باستثناء العواء. فقد أصبح العواء سلاحه الوحيد لدرء كل هذا الظلم. لقد كان في السابق جريئاً وشجاعاً ونظيفاً ومفعماً بالحيوية والنشاط. لكنه الآن أصبح جباناً وذليلاً ويفزع من أدنى صوت أو حركة. حتى أنه أصبح يخاف من نباحه وعوائه. واعتاد على القذارة والاقتيات من حاويات المهملات والقاذورات. وكان يحس بحكة في جميع أنحاء جسمه ولم يكن لديه حافز للعق بدنه أو نزع ما علق به من حشرات وبراغيث كانت تلدغه باستمرار. كان يشعر بأنه أصبح مهملاً كالزبالة والنفايات وأن جذوة الحياة التي كانت تتقد في أعماقه قد خبت وماتت.

لقد مرّ على هذا الكلب عامان كاملان منذ أن وقع في هذا الجحيم. وخلال هذين العامين لم يظفر بوجبة طعام كاملة كما لم يذق جفناه طعم نوم هادئ. وبدى وكأن جذوة مشاعره ورغباته كانت قد انطفأت منذ أمد بعيد. انقضت سنتان من عمره، دون أن تمتد إليه يد عطوفه فتربت على

رأسه أو ينظر أحد في عينيه نظرة معبرة. إن ظاهر الناس هنا يشبه ظاهر صاحبه إلى حد بعيد، ولكن يبدو أن أخلاق ومشاعر صاحبه بعيدة عن أخلاقهم ومشاعرهم بعد السماء عن الأرض. لقد كان أناس بيئته السابقة قريبين جدا من عالمه ودنياه لأنهم كانوا يفهمون آلامه وآماله جيداً وكانوا يوفرون له الأمان والاستقرار.

من بين الروائح التي كانت تزدحم في مشامه، رائحة كانت تسبب له الدوار وهي رائحة الحليب بالرز التي كان يبيعها الصبي جانب الساحة. الحليب ، هذا السائل الأبيض الذي يشبه حليب أمه إلى حد بعيد، كان يجسد في مخيلته ذكريات طفولته. أمام هذه الدفقة الغزيرة من الذكريات، انتابته حالة مفاجئة من اللاشعور والاستغراق في المكاشفة والذكريات. وجال في خاطره أيام كان جرواً رضيعاً يرضع من ثدي أمه. ويقتات من ذلك السائل الأبيض الدافئ المغذي بينما كانت أمه تغمره بحنانها وتلعق بدنه بلسانها الناعم لتنظيفه مما علق به. وتذكر تلك الرائحة النفاذة التي كان يشمها بينما كان يرقد مع أخيه في حضن أمهما. إنها رائحة أمه ورائحة حليبها النفاذة قد انبعثت في مشامه من جديد. عندما كان يرتوي ويشبع من حليب أمه، كان يشعر بالارتياح الدافئ. لقد كان دفئاً سيالاً يسري في كل شرايينه وأوصاله. وما أن كان يحس بالارتواء والشبع حتى كان النعاس يغلبه ويأخذه في سبات عميق، تعقبه ارتعاشات لذيذه تبث الحرارة والنشوة في كل كيانه. لقد كانت سعادته إبان كان في أحضان أمه تفوق كل سعادة. فما أن كان يضغط بكلتا يديه على ثديها على نحو لا إرادي حتى كان الحليب يتدفق منه دونما أدنى تعب أو عناء. وإضافة إلى كل هذا وذاك فقد كان ملمس شعر أخيه الناعم وسماع صوت أمه التي لا تنفك تحنو عليه، يغمره بفيض من النشوة والحنان. تذكر بيته الخشبي السابق كما تذكر لعبه ومرحه مع أخيه في تلك الحديقة الغناء المزدانة بالاخضرار. تذكر كيف كان يعض أذني أخيه اللولبيتين. وكيف كانا يسقطان أرضاً وينهضان ثانية ويركضان ويمرحان وتذكر ابن صاحبه الذي كان يلاعبه ويداعبه أيضاً. وتذكر كيف كان يعضه من ثيابه ويطارده نابحاً حتى آخر الحديقة. وتداعت في مخيلته مداعبات صاحبة التي لن ينساها أبداً كما لن ينسى حلاوة قطع السكر التي كان يأكلها من يديه. وتذكر كيف كان يحب ابن صاحبه أكثر من غيره لأنه كان رفيقه في اللعب ولم يكن يضربه على الإطلاق. وتذكر كيف أضاع والدته وأخيه ولم يبق إلى جانبه سوى صاحبه وزوجته وابنهما وخادمهما العجوز. إنه ما زال يشخّص ويميز رائحة كل واحد منهم جيدا؛ وما زال يعرف وقع خطى أقدام كل واحد منهم من بعيد لقد كان يدور حول المائدة وقت الغداء والعشاء وكان يستمتع برائحة الطعام. وكثيراً ما كانت زوجة صاحبه تناوله لقمة من على المائدة - بالرغم من معارضة زوجها- إلى أن يأتي الخادم العجوز ويناديه (بات...بات) ثم يضع طعامه في وعائه الخاص إلى جانب بيته الخشبي.

سكر »بات« وجنونه كان سبباً لتعاسته ومعاناته؛ فقد كان صاحبه لا يسمح له بمغادرة المنزل والاختلاط بإناث الكلاب...لكن صاحبه ذات يوم من أيام الخريف استقل السيارة مع شخصين آخرين، كانا »بات« يعرفهما جيدا لترددهما على منزل صاحبه مراراً وتكراراً. ثم نادوا »بات« وأجلسوه في السيارة إلى جانبهم. لقد كان »بات« قد سافر عدة مرات مع صاحبه بالسيارة لكنه هذه المرة كان ثملاً وواقعا تحت تأثير إثارة واضطراب شديدين. وبعد بضعة ساعات من المسير، ترجل الجميع من السيارة في هذه الساحة ثم اندفع صاحبه ورفيقا سفره عبر الزقاق الذي يمر من جانب البرج. ولكن رائحة نفاذة لكلبة كانت في ذلك المكان علقت في مشام »بات« صدفة فأيقظت غرائزه فجأة وأثارتها لدرجة الجنون. إنها الرائحة التي كان »بات« يبحث عنها ويحلم بها باستمرار فراح يقتفي أثر تلك الرائحة ويتحسس اتجاهها حتى قادته إلى أحد البساتين المسورة فدخل البستان من خلال قناة ماء أوصلته إلى مبتغاه.

عند الغروب، سمع »بات« صوت صاحبه وهو يناديه باسمه (بات...بات) ولكنه لم يكن متيقنا من ذلك وتراءى له أن ما سمعه كان صدىً شبيهاً بصوت صاحبه قد تردد في مسامعه. إن صوت صاحبه كان يترك وقعاً كبيراً في نفسه، لأنه كان يذكره بكل التعهدات والالتزامات الملقاة على عاتقه. لكن قوة أقوى من كل المؤثرات الخارجية؛ أجبرته على البقاء مع تلك الكلبة. لقد أحس بات أن مسامعه قد

تخدرت ولم تعد قادرة على سماع ما يجري حوله لأن الرائحة النفاذة لتلك الكلبة قد أيقظت غرائزه وأحاسيسه بعنف شديد وأصابته بالذهول والدوار. فلم تعد جوارحه وأعضاء بدنه طوع إرادته واختياره. ولكن لم يمض طويل وقت حتى داهمه أصحاب البستان وأوسعوه ركلاً وضرباً بالعصي والفؤوس وأخرجوه من البستان من حيثما جاء.

كان »بات« في هذه الأثناء ثملاً، ومنتشياً ومتعباً إلى حد ما. لكنه كان يستشعر الراحة والانتعاش أيضاً. وما أن استفاق من سكرته وذهوله وعاد إلى حالته الأولى حتى طفق يبحث عن صاحبه ويتحسس ريحه فلم يستشعر إلا بقايا ضعيفة من رائحته ما زالت عالقة في نهايات بعض الأزقة القريبة من الساحة. فراح يبحث عنه في تلك الأزقة وترك علامات مميزة عن نفسه في عدة مواضع علّ صاحبه يراها ويهتدي إلى مكانه. ثم وصل في بحثه عن صاحبه إلى الخرائب المهجورة خارج المدينة دون جدوى. ثم عاد أدراجه لأنه أدرك أن صاحبه عاد إلى الساحة ثانية لكن رائحته الضعيفة ضاعت هناك بين الروائح الأخرى. ثم راح بات يسأل نفسه باستغراب: "هل غادر صاحبه المكان دون رجعة وتركه وحيداً؟" هذا التساؤل ولّد في داخله إحساساً بالرعب والاضطراب. فكيف له أن يعيش دون صاحبه وولي نعمته وهو بمثابة الرب والمعبود بالنسبة له؟ لكنه أمام هذه الهواجس والتساؤلات كان واثقاً من أن صاحبه سوف يعود للبحث عنه حول الساحة. ثم راح يعدو مذعوراً في عدة طرقات بحثاً عن صاحبه، لكن جهده كان عبثا.

في نهاية المطاف وعندما خيم اللام عاد ثانية إلى الساحة متعباً مرهقاً ولم يعثر على صاحبه فطاف في البلدة عدة مرات دون جدوى ثم ذهب إلى حيث القناة التي التئم عندها شمله مع خليلته أول مرة، لكنه وجد مدخل القناة الذي ينفذ إلى داخل البستان مغلقاً ومسدوداً بالحجارة ولم يستطع الدخول. راح بات يحفر الأرض بيديه بحرارة وحماس علّه يستطيع الدخول، لكن الدخول كان محالاً. وبعد أن انتابه شعور باليأس والإحباط راح يغالب النعاس وقد حال سور البستان والقناة المغلقة دونه ودون خليلته الكلبة.

استفاق بات منتصف الليل مذعوراً وقد أفزعه أنينه. وراح يتسكع في عدة أزقه على غير هدى. يشتم الجدران والطرقات علّه يقع على أثر صاحبه. وبقى حائراً وهائماً على هذا النحو حتى بلغ منه الجوع مبلغه. وشعر بميل شديد للطعام. وعندما عاد إلى الساحة من جديد؛ تزاحمت في مشامه روائح ما لذّ وطاب من الطعام واختلطت رائحة اللحم برائحة اللبن والخبز الطازج. لكنه في الوقت نفسه كان يشعر بأنه مذنب لتعديه على حريم ملك الآخرين. وأيقن أن عليه أن يتسول من هؤلاء الأشخاص الذين يشبهون صاحبه للحصول على لقمة العيش. وبدى له أنه قد يستقر في هذا المكان وقد يجد من يأويه ويرعاه إن لم يأت منافس آخر ويطرده عنوة.

تقدم »بات« باحتياط ووقف خائفاً مرتجفاً أمام المخبز الذي فتح أبوابه لتوه؛ وقد انتشرت من داخله رائحة الخبز والعجين النفاذة في جميع أرجاء الساحة. وبينما كان »بات« واقفاً أمام المخبز، تقدم نحوه رجل يحمل تحت إبطه بضعفه أرغفة من الخبز إنه صاحب المخبز الذي راح ينادي بات بقوله: "تعال...تعال" لكن صوت ذلك الرجل لم يكن مألوفاً لبات. ومع ذلك قذف له قطعة من الخبز الساخن. وتردد »بات« قليلاً قبل أن يلتهم قطعة الخبز تلك. وعندما أكلها راح يحرك ذيله كعلامة شكر وامتنان لذلك الرجل. عندئذ وضع الرجل أرغفة الخبز جانباً وتقدم نحو »بات« بشيء من الخوف والاحتياط ماسحاً بيده على رأسه من قبيل التودد والتحبب. وعندما وجده وديعاً مسالماً، شرع بنزع السلسلة المعدنية التي كانت حول عنقه بكلتا يديه. وعندما انتزعت السلسلة أحس »بات« بالارتياح وبدى له كأنه تحلل من كل المسؤوليات والقيود والواجبات التي كانت تثقل كاهله. ولكن بمجرد أن حرك »بات« ذيله واقترب من صاحب الدكان حتى فاجأه بركلة قوية على خاصرته فعوى من شدة الألم وولى هارباً لا يلوي على شيء. بعد ذلك ذهب صاحب الدكان إلى الجدول وغسل يديه بعد أن علق السلسلة على باب المخبز تلك السلسلة التي يعرفها »بات« جيدا وتم انتزاعها من حول عنقه.

منذ ذلك اليوم بدأت معاناة »بات« فهو لم ير من أولئك الناس سوى الركل والضرب بالحجارة والعصي؛ كأنهم أعداء لدودين له ولا يتورعون عن الاستمتاع بإلحاق الأذى به. إزاء هذا الوضع كان »بات« يشعر أن

القدر ساقه إلى دنيا جديدة لا ينتمي إليها بأي حالٍ من الأحوال فهي تخلو ممن هو قادرٌ على درك أحاسيسه وفهم مشاعره. لقد قضى »بات« الأيام الأولى من ضياعه بصعوبة وعناء. لكنه مع مرور الزمن اعتاد على ذلك الوضع الصعب بالتدريج. علاوة على ذلك تعرف »بات« على مكب للنفايات يقع في أول المنعطف الواقع في أول الزقاق القريب من الساحة. كان »بات« يقضي في ذلك المكب جزءاً من يومه يبحث بين أكوام القمامة عن قطع من الطعام الشهي كالعظام والشحوم والجلود وأنواع أخرى من الطعام لا يعرفها. كما كان يقضي ما تبقى من اليوم أمام المخبز ودكان الجزار. كانت عيناه تحدقان بيد القصاب عله يجود عليه بشيء يأكله من سقط اللحم، لكن نصيبه من الضرب والركل والإيذاء، كان يفوق ما يتيسر له من دكان الجزار. لقد اعتاد على النمط الجديد لحياته البائسة ولم يبق له من حياته السابقة سوى حفنة من التصورات المبهمة الغامضة وبقايا من روائح ما زالت عالقة في مشامه. وكان »بات« لا يتردد بالعودة إلى ماضيه وفردوسه المفقود كلما قست عليه ظروف الحياة على نحو يسترجع فيه ذكريات الماضي التي كانت تتجسد أمام عينيه بشكل لا شعوري. تلك العودة إلى دنياه القديمة كانت تمنحه نوعاً من تسلي الخاطر والصبر على قساوة هذا الواقع المؤلم المرير. لكن ثمة شيئاً كان يطغى على أوجاعه وآلامه كلها؛ ألا وهو تعطشه الشديد للعطف. فحاله كانت كحال طفل لم ير سوى القمع والشتم والتحقير. لكن أحاسيس بات ومشاعره الشفافة لم تنطفئ وما زالت تنبض بالحياة والحنان. في ظل هذه الحياة الجديدة القاسية والمليئة بالألم والحسرة والاضطهاد، أصبح »بات« بحاجة إلى شيء من العطف والشفقة. لقد كانت عيناه الوادعتان الجميلتان تستجديان هذا العطف وكان على استعداد بأن يقدم روحه فداءً لمن يحنو عليه أو يربت على رأسه وكتفيه. كما كان تواقاً لمصاحبة شخص ما، يبادله حباً بحب ووفاءً بوفاء. لكن يبدو أن العثور على شخص يحميه ويبلغه مأمنه ضرب من الخيال لأن عيون كل من كان »بات« يواجههم تشي بالحقد والشر. وأيقن أن كل ما كان يقوم به من حركات للفت أنظار الآخرين إليه، كانت لا تثير إلا غضبهم وحنقهم عليه.

أثناء تلك الحالة التي كان »بات« خلالها يكبو ويغالب النعاس داخل الجدول، ارتفع صوته بالأنين عدة مرات، استيقظ على أثرها بفزع ورعب، كأنما شريطاً من الكوابيس المخيفة كان يمر في مخيلته. ثم أحس بجوع شديد سيما لدى استنشاقه رائحة الشواء المنبعثة من صوب ساحة البلدة حيث أججت في أعماقه آلام وعذابات جوع قهّار لا يرحم، طغى على كل آلامه ومصائبه الأخرى. نهض بات بصعوبة وتثاقل واتجه صوب الساحة بتردد واحتياط.

في هذه الأثناء وصلت سيارة إلى ساحة »ورامي«ن وقد أحدثت ضوضاء وأثارت التراب والغبار قبل أن يترجل منها رجل ويتجه نحو »بات« ويربت على رأسه وظهره لكن ذلك الرجل لم يكن صاحبه.لأن بات كان يميز رائحة صاحبه جيداً ويعرفه حق المعرفة. وسأل »بات« نفسه: "كيف وجد من يداعبه ويعطف عليه؟" حرك بات ذيله ونظر إلى ذلك الرجل بتردد وسأل نفسه ثانية: "ألم يخدع هذا الرجل حقاً.؟" حيث لم يعد في رقبته سلسلة كي يداعبه أحد طمعاً بسلبه إياها. عاد الرجل ومسح بيده على رأس »بات« ثانية ثم مضى في طريقه فما كان من »بات« إلا أن تبعه حتى دخل إلى غرفة كان »بات« يعرفها جيداً، لأن رائحة الطعام كانت تنبعث منها على الدوام. جلس الرجل على اريكه وضعت بجانب الجدار، ثم أحضروا له خبزاً طازجاً ولبنا وبيض دجاج وبعضاً من أطعمة أخرى. بينما كان الرجل يتناول طعامه، كان يغمس قطعاً من الخبز باللبن ويلقيها أمام »بات« الذي راح يلتهمها بداية بشراهة ونهم حتى شبع ثم بدأ يأكل كالمعتاد، لكن عيناه الوادعتان اللتان تفيضان جمالاً وخضوعاً، بقيتا مشدودتان إلى وجه ذلك الرجل اعترافاً له بالجميل وبينما كان »بات« يحرك ذيله تعبيراً عن الشكر والامتنان كان يسأل نفسه، "هل هو في حلم أم في يقظة؟" فقد حصل على وجبة طعام كاملة دونما أن يتعرض للضرب والإذلال، ثم سأل نفسه من جديد: "هل من الممكن أن يكون قد وجد صاحباً جديداً؟ "كان الحر على أشده عندما نهض ذلك الرجل وسار صوب الزقاق القريب من البرج. ومكث برهة من الزمن ثم تابع مسيره عبر ذلك الزقاق المتعرج بينما كان »بات« يتبعه حتى خرجا من البلدة. عندئذ دخل

الرجل إلى منزل خرب ومهجور لم يبق منه إلا بضعه جدران ما زالت قائمة. وهو نفس المنزل الذي كان صاحبه قد دخله ذات مرة. جال في خاطر »بات« أن هؤلاء الناس ربما يبحثون أيضاً عن خليلات لهم. وقف »بات« في ظل الجدار إلى أن خرج الرجل من المنزل المهجور ثم عادا معا إلى ساحة الميدان عبر طريق أخرى. مسح الرجل على رأس »بات« ثانية ثم اصطحبه راجلاً في نزهة سريعة حول ساحة الميدان. بعد ذلك استقل الرجل إحدى السيارات التي كان »بات« يعرفها. عندئذ وقف »بات« أمام السيارة بوجوم ولم يجرؤ على الصعود إلى السيارة لكنه مكث واقفاً وعيناه مشدودتان إلى ذلك الرجل حتى انطلقت السيارة فجأة تاركة وراءها سحابة من الغبار. أندفع »بات« وراء السيارة على الفور؛ لأنه لم يكن على استعداد ليخسر هذا الرجل الذي أحسن إليه. راح »بات« يركض وراء السيارة لاهثا وقد نال منه التعب والإعياء. ومع انه كان في تلك الأثناء يشعر بالآم مبرحة في جميع أنحاء جسمه؛ إلا أنه استمر بالوثب خلف السيارة على أمل اللحاق بها. لكن السيارة التي كانت تنهب الطريق نهباً عبر السهول الممتدة، ابتعدت عن البلدة. وقد تمكن »بات« من اللحاق بها عدة مرات إلا أنها كانت تتخطاه في كل مرة، لكن اليأس لم يجد إلى قلبه سبيلاً حيث استجمع قواه ثانية واستمر في الوثب والعدو السريع في إثرها دون جدوى لأنها كانت أسرع منه.

بدون شك كان »بات« مخطئاً في إصراره على اللحاق بالسيارة؛ لأن اللحاق بها كان يبدو أمراً محالاً. لقد أذعن »بات« للهزيمة وأحس بالعجز والانكسار وشعر أن قواه قد خارت وأن أعضاء بدنه قد وهنت وأصبحت خارجة عن سيطرته فلم يعد قادراً على القيام بأدنى حركة. وأدرك أن كل جهوده كانت عبثاً. ولم يعرف لماذا كان يركض خلف السيارة. كما لم يكن يعرف إلى أي مكان يذهب واسودت الدنيا أمام عينيه وضاقت به الأرض بما رحبت. ولم يكن بمقدوره أن يُقدم أو يحجم. وقف »بات« لاهثاً بشدة بينما كان فاغر الفم وقد خرج لسانه من فمه من شدة اللهاث، ولم يعد قادراً على مشاهدة ما يجري حوله جراء غشاوة سوداء تشكلت أمام نواظره.

استجمع »بات« قواه وزحف بصعوبة بالغة وجثم إلى جانب الجدول الذي كان يمتد عبر المرج الأخضر المحاذي للطريق. ثم ألقى بجسمه المتداعي فوق رمال الجدول الدافئة الرطبة وأيقن بإحساسه الغريزي الذي لم يخدعه قط بأنه لن يكون قادراً على أن يبرح هذا المكان ثم أحس بدوار أفقده توازنه كما أحس أن مشاعره وأحاسيسه قد أسودت ومُحيت تماماً. وبينما كانت عيناه تسطعان بنور خافت كان يعاني من آلام مبرحة في بطنه وأطرافه سرعان ما تحولت هذه الآلام إلى تشنجات شلّت يديه ورجليه وأفقدته القدرة على الحركة والإحساس. وتصبب على جميع أجزاء جسمه عرق بارد، جعله يحس بشيء من الراحة والانتعاش ولكن إلى حين.

كانت الشمس على وشك المغيب عندما جاءت ثلاثة غربان سوداء وراحت تحوم فوق رأس »بات«. تلك الغربان كانت قد اشتمت رائحة »بات« المشرد من بعيد. وحط أحد الغربان الثلاثة على مقربة من »بات« باحتياط وتفحصه بدقة. وعندما أيقن أن »بات« المحتضر لم يمت بشكل كامل بعد، بل ما زال فيه بقية من حياة، حلق ثانية في السماء. ويبدو أن تلك الغربان الجارحة جاءت لاقتلاع عيني »بات« الوادعتين الجميلتين.

أكاديمي أردني

تجنيس الحرب
في رواية «حكاية زهرة» لحنان الشيخ

ترجمة: عوني أبو غوش

١- مقدمة

غدا الإلحاح في استعادة الذاكرة، في الكثير من كتابات المرأة العربية، الدافع إلى إعادة رواية حكايات النساء المسكتات والمهمشات والمعزولات داخل مجتمعاتهن. وما من شك في زنه، مع هذا الاسترداد للذاكرة، تأتي إعادة موضعة الجسد من حالته كموضوع لمتعة الذكر، وتحوله إلى قوة تواقة إلي رفض إخضاعه لقصة امحاء »فياض، ٤٨« »١«.

تنقسم رواية حنان الشيخ »حكاية زهرة« »٢«، إلى قسمين، يحمل القسم الأول عنوان »نُدوب السلام« ونجد فيه زهرة، الشخصية الأنثى المركزية، وقد جرت التضحية بها بصمت، من البنية الأبوية بمختلف مظاهرها البشعة. ويحمل القسم الثاني عنوانا فرعيا: »تيارات الحرب الجارفة« نرى فيه زهرة شخصا مختلفة تماماً، مستعدة للقيام بأي عمل من أجل وقف الحرب، حتى إن وصل الأمر إلى إقامة علاقة مع قناص، رمز الحرب الأبوية، وانتهت بموتها المأساوي.

٢- تجنيس الحرب في »حكاية زهرة«

تقوم حجتي على أن النساء ضحايا لكل من الأبوية والحرب، ومنم عقم تدمير فكرة الحرب من خلال عزل الأبوية،فعلى سبيل المثال، يصور والد زهرة أبا مُستبدا بزوجته، فاطم، وابنته زهرة، المرعوبة منه دوما، »كل ما أعرفه أنني كنت خائفة من والدي، مثلما كنت أخاف من ضرباته لها وضرباته لي، بينما هي ترتعد وتولول بين يديه« »ص١٥«. ويعكس التركيز المكرس على شقيق زهرة، أحمد، وهو طفل، الأفكار المثالية للأبوية،وقوة إحكامها على المجتمع. وتتذكر زهرة تصرف والدتها حيال أخيها: (في كل يوم، عندما كنا نجلس إلى مائدة الطعام في المطبخ، ينكشف حبها له. لقد ملأت صحني بالحساء، وها هي تملأ صحن أحمد، وتأخذ وقتها كله بحثا عن أفضل قطعة لحم له، تُنزل المغرفة في إناء الطبخ، بحثا عن اللحمة المفرومة، وتسكبها في صحن أحمد) »ص١١«. وتستمر هذه العقلية الذكرية في عرض مظاهرها في الرواية.. في إدمان أحمد على الحشيش، والاستمناء باليد، والأغراض المسلوبة من جثث الموتى.

وتروي زهرة كيف أصبح وجهها ونفسيتها ينضحان نُدُبا جراء انحدار مجتمعها إلى هاوية الحرب ونلحظ أن والدها عزف عنها في سنوات صباها الأولى بسبب حب الشباب في وجهها.. رمز جروحها الداخلية. وفي هذا السياق، تُسهبُ آن آدمز في إبراز النزاعات داخل بيت زهرة، وانطباع

ذلك على جسدها: »لم يكن فقر زهرة المدقع، ووجهها الطافح بحبّ الشباب، يُشهران فقط جروحها العاطفية، التي أنبتتها هذه البيئة البيتية في الصبية الحساسة، بل يفسران أيضاً، حرفياً، ذاك الصراع المتصاعد والمستمر في المجتمع.. أي »المعركة« الدائرة بين الرجال والنساء على التحكم بالجسد الأنثوي وضبطه« »ص٢٠١«. إنها مشكلة يعتقد والد زهرة أنها تجعل منها عانسا.. دون أمل بالزواج. وهذا ما يدفعه إلى ضربها وإساءة معاملتها دون رحمة في كل مرة يراها تقشر بثور وجهها بأصابعها. »كان يعنفني تعنيفا قاسيا كلما رآني انبش بذور وجهي.. وكان يستشيط غضبا كلما شاهد وجهي ومشكلته، كان »ينق« على والدتي بسخرية لاذعة: ذلك سيكون زواج زهرة.. أي سيكون ذلك اليوم بالنسبة لها ولوجهها الطافح بالنطف« »صص ٢٤-٢٥«.

لم ينجح السلوك الفظ لوالد زهرة إلا في تعميق إحساس زهرة بالعزلة في مجتمع أبوي تشعر فيه بالتمييز ضدها، وغير مرغوب بها فيه، وغير محبوبة من أقرب الناس عليها. ما يُعزز هذا المجتمع، إلى درجة ما، تلك الأفكار الأبوية المنشأ عن الجمال والأنوثة المصيرة مثالية »٣«. ولمقاومة هذه الأفكار الأبوية، بدأت زهرة عملية تشويه ذاتي تعبيراً رمزياً عن رفضها لمجتمعها وقناعاته. فأظافرها شوهت متعمدة وجهها حتى صار الدم ينز من بثورها، وللدرجة التي غدا فيها السبب الوحيد لاستيقاظها مبكرة صباح كل يوم: »كانت بثوري السبب الوحيد للاستيقاظ كل صباح، أهرع إلى المرآه كي أتفحّص في ضوء النهار الهادئ أضرار آخر هجوم« »ص٢٤«. في هذا السياق، يعلّق جون نوولز بأن وجه زهرة لم يعد جزءاً منها، بل كناية عن المجتمع، ذلك أنها »بهجومها على بشرتها إنما هي تتنكر، عملياً، للقوالب غير الواقعية والبروكستيزيّه »المرفوضة قسراً« التي أجبرت النساء على الخضوع لها« »ص١٥«. وبعبارة أخرى، ترفض زهرة، بمقاومتها الصامتة، جميع المعايير التي تقيس قيمة النساء وتُقيّمها كمواضيع جنسية وحسب.

تصوّر حنان الشيخ الكيفية التي تواصل بها زهرة مقاومة النظام الأبوي القهري، من خلا الالتجاء إلى مكان تحتمي به في صمت، كما رأينا ذلك في القسم الأول من الرواية. إذ أصبح الحمّام ملاذها الآمن الوحيد من المجتمع الخانق الذي تعيش فيه. فزهرة، مثلاً، تحبس نفسها في الحمّام، سواء أكان ذلك في بيروت أم في أفريقيا، حيثما واجهت ضغوطاً نفسية وذهنية، فُرضت عليها من الوالد المستبّد، ومن خالها، وزوجها. فبالنسبة لخالها الذي يعيش في المنفى في أفريقيا، جاءت إليه فكرته المثالية عن وطنه الأم لبنان، في شكل زهرة. »٤« ونجد أن وصول زهرة إلى بلد المنفى لخالها يمثل »الصّلة المباشرة، التي هي أكثر ما يفتقده، فتعلّق بها بكل كيانه منذ البداية« »ألين، ص٢٤٥«. ويُلمس ذلك من الطريقة التي أعطى بها سريره لزهرة، بينما هو نائم على الأريكة.. وكيف كان يأتي لإيقاظها كل صباح. كان يُبدي اهتماماً شديداً بها وغالبا ما كان يغازلها بطريقة تزعجها كثيراً، ما أعاد إليها كل الذكريات المؤلمة من ماضيها، وتوّد زهرة لو تكسر صمتها الخاص وتفصح عما يدور حقاً بخلدها. خالي، هلا قلت لي لماذا تمّددت بجانبي. آه! ليتني تمكّنت من لفظ هذه الكلمات! خالي، ليتك تستطيع سماع دقات قلبي، وليتك تستطيع رؤية الاشمئزاز والغضب المتراكمين في روحي، ويا ليتك تعرف حقيقة مشاعري. إنني افقد سلامة عقلي، ومنزعجة من نفسي، واكرهها لأنني لازمة الصمت. فمتى ستصرخ روحي مثل امرأة مستكينة لحب مخلص؟« »ص٣٤«.

تكشف هذه الكلمات عن الذات الدخيلة لزهرة، وعن بحثها اليائس عن هويتها الذاتية. لكنها بدلاً من التعبير عن غضبها من خالها، تنسحب إلى الصمت في الحمّام. »ذهبت إلى الحمّام وسمعت نفسي تفكّر بأن لا انفصال عنك أيها الحمّام. فأنت الشيء الوحيد الذي أحببته في أفريقيا.. أنت والأواني المنزلية الكهربائية المركونة على الرّفوف« »ص٢٧«.

وبينما كانت زهرة تحبس نفسها في الحمّام، تذكّرت أوّل تجربة جنسية غير مرضية مع مالك، زميل العمل المتزوج في مصنع التّبغ الحكومي. وإذ تملّكها هاجس الماضي المؤلم، الذي اعتقدت أن أفريقيا ستكون ملاذها منه، قالت زهرة: »الآن أنا في أفريقيا لأنني أود أن أكون بعيدة عن بيروت« »ص٢٩«. لكنها من سوء الطالع، تواجه الواقع القاسي من جديد عندما طلب اليها ماجد أن تتزوجه، ما ألقى بها إلى انهيار نفسي آخر، وإلى العجز عن مواجهة زوجها المقبل بكونها

غير عذراء. «ماذا سأفعل بحياتي بعد أفريقيا؟ وأين سأمضي؟ لا بدّ وأن يأتي ذلك اليوم عندما أتزوج ويعرف فيه زوجي أنني ما عُدتُ عذراء،وأنني أجريتُ إجهاضين» «ص٢٩». «٥»

يتبيّن أن زوج زهرة رجل جاف أخرق، وتزوج من زهرة بغاية أن يكون «مالكا لجسد امرأة أستطيع ممارسة الجنس معها حيثما شئت.. وتزوجتُ ابنة شقيق هاشم، فحققتُ حلماً طالما راودني مذ كنتُ في الجنوب.. الزواج من ابنة عائلة شهيرة» «ص٨٣». كان غافلاً تماماً عن حقيقة إن زهرة تتوق توقاً شديداً إلى التوكيد على هوّيتها وحريتها: «أردتُ أن أحيا لذاتي، وأردتُ لجسدي أن يكون ملكاً لي، وأن يكون المكان الذي أقف عليه، والهواء المحيط بي لي وحدي وليسا لأي شخص آخر» «ص٩٣». ولما اكتشف زوجها أنها لم تكن عذراء، انفجرت فيه نوبة غضب هوجاء، مستشعراً أن شرفه وكبرياءه قد انجرحا: «حمدت الله أن والدتي بعيدة عن وعن هذه اللخبطة، فلم تسأل عن الشراشف المبقعة بالدّم كي تعرضها على والدة زهرة، والجيران، والأقارب. حمدتُ الله على غياب والدتي، وعلى غياب لسانها السّليط بغيابها» «ص٨٦». من الواضح أنه يرى إلى زهرة سلعة جنسية وحسب، وهو مالكها الوحيد. فهو لا يكترث حتى بإقامة تبادل حب حقيقي، ومشاعر صادقة تنقذها من انهيار جديد «العقّاد، ١٩٩٠». وعلاوة على ذلك، فقد تكون أفريقيا ملاذاً سياسياً لهاشم وغيره من المنشقّين المقيمين في المنفى، كما يمكن أن تمثل فرصاً اقتصادية لشباب مثل ماجد «٦»، لكنها ليست ملاذاً لنساء يحاولن الهروب من عائلاتهن الأبوية القمعية، ومن ماضيهن الأليم، فأفريقيا أصبحت، بالنسبة لزهرة، لبنان، ما دامت القيم الأبوية التي تعني اضطهاد النساء قد نُقلت بحالتها كما هي، دون تغيير، إلى هناك. فخالها وزوجها كلاهما «رفضا الاعتراف بزهرة كفرد لها احتياجاتها الشخصية الخاصة» «ادمز، ص٢٠١».

ولمّا عادت زهرة إلى بيروت -في القسم الثاني من الرواية- «تيارات الحرب الجارفة»، تُصابُ باكتئاب شديد يتبدّى في أعراض انسحابها وتراجعها، والأكل الزائد، ما تطوّر إلى شكل من اليأس والمرض الكاملين: «كان نومي العميق هو المرض. وتناولي هذه الكمية الهائلة من الأطعمة هو مرض. ازدياد وزني واكتفائي بارتداد المِبْذل «الرّوب» لمدة شهرين هو مرض. البثور التي تكاثرت حتى انتشرت في كل أنحاء وجهي ورقبتي وأعلى كتفي، وعدم مكافحتها جدياً هو المرض. صمتي هو المرض. صراخ أمّي كلما لمحتني بهذا الرّوب طوال هذين الشهرين، وأنا صامتة صمتاً مطبقاً هو المرض «ص١٢٦».

مع اندلاع الحرب،تغير موقف زهرة تغيراً جذرياً بينما بدأت تتابع أخبار الحرب. «أخذت تقرأ، بتوتّر ولكن بشوق، ما بين السطور في الجرائد بحثاً عن الحقيقة. كان ذلك يجرّني إلى حالة تفكير متواصل، ثم خوف ويأس وعدم تصديق. هل هذه الأرقام.. أرقام الموتى.. مضبوطة؟ هل هناك فعلا خطف؟ هل هم فعلا يتناولون هوية النفوس، وعلى أثرها يقتل الشخص أو ينجو؟ هل الشباب في حالة حرب يتلقون أوامر قادتهم ويرتدون لباس الميدان؟ هل حريق سينما الريفولي حقيقي؟ وحريق سوق سرسق حقيقي؟ وسوق الطويلة حقيقي؟.. هل جورج الحَلاحق. جارنا، قد انقب ضدّي/ وهل انقلبتُ ضدَه؟» «ص١٢٩».

تحاول حنان الشيخ أن تدمّر الفكرة الأبوية عن الحرب، بإلقاء ضوء عن مشاركة المرأة لوضع حدّ لها «٧». فنحن نرى، مثلاً، أن زهرة لم تعد حبيسة السلامة في الحمّام، بل إنها، بدلاً من ذلك، «تجد أنها قادرة على أن تسكن أماكن أخرى، وتنتقل إلى ما هو أبعد من نمط الحياة الضيّق لوالدتها. ففي حين جَبُن آخرون من الخوف، اندفعت زهرة إلى خضم الاضطراب» «آدمز، ص٢٠١». لقد أعادتها الحرب بقوة إلى الحياة، وأجبرتها على القيام بعمل. فتطوعت لفترة قصيرة في أحد أجنحة المصابين، ما وفّر لها رؤية أعمق لشناعة وقائع الحرب. «ترى هل يزور زعماء الحرب هذه المستشفيات؟ وهل إذا زاروها ساعة، ثم غادروها، استطاعوا أن يحيوا بقية يومهم يندمجون بعمل شيء آخر غير التفكير في القدم المقطوعة، والعين التي أصبحت سائلاً، واليد التي خارت أصابعها وبقيت يداً وحيدة مستسلمة؟ لماذا لا يقف زعيم ما، عند سماعه للأنين، ويُقسم بأن يوقف الحرب ويصرخ، الحرب انتهت، سأنهي الحرب! لا قضية سنفوز بها إذا ما أكملت الحرب حربها، أي قضية لن تكون أهمّ من قضية الإنسان وروحه وسلامته. سأنهي الحرب ابتداءً من هذه اللحظة» «ص١٣٥».

تحاول زهرة فهم الأسباب الحقيقية للحرب، وما هي جداولها، وكذلك الحاجة الماسة للعمل لإيقاف هذا الجنون المطبق. وما من شك في أن تأملاتها، في هذه الحرب الوحشية، تطرح أسئلة هامة عن دور المرأة في إيقافها، وعن الاستراتيجيات الواجب تبنّيها في هذا الخصوص »٨«. وتحاول زهرة، في محاولاتها المستمرة لوقف الحرب، أن تمنع إطلاق النار على الأشخاص الذين أسروا من الجانب المسيحي، بالطلب إلى رجال الميليشيات الذين تعرفهم بإطلاق سراحهم. غير أن والديها، الخائفين على حياتها، يشدّانها ويعيدانها إلى البيت حيث تقعد باكية: »جلست أعاقب نفسي على المضايقة التي كنت أحسبها ضيقاً قبل بدء الحرب، والتعاسة التي كنتُ أعدّها تعاسة، الألم الذي كنت أحسبه ألماً قبل الحرب« »ص١١٤«. في هذا السياق، علّقت وفا ستيفان على الدور البّناء للمرأة في الحرب، وقالت: »كانت النساء يُهدّئن المقاتلين بزياراتهن لمخيمات اللاجئين، ومقرّات القيادات العسكرية، ويضعن الورود في فوهات البنادق« »ص٣«.

الحرب تضع كل حقيقة من حقائق الحياة محلّ تساؤل. فزهرة ووالدتها تتشبّثان ببعضهما خلال النوبات المتتالية لقتال الشوارع فيما بين الفصائل اللبنانية، ما جعل زهرة تلتصق بوالدتها ثانية، مثل »البرتقالة والصُرّة:« أنا وأمّي نصرخ صرخة واحدة كأننا عدنا البرتقالة وصرّتها، كما وقفنا نرتجف خلف ا لباب في الماضي. نعدو من زاوية لأخرى، وعندما أصبحت الغرف شفافة مكشوفة تحت أضواء الانفجارات، زحفنا إلى الرواق ونحن نتنفّس بصعوبة،وجاء الطنين القريب حتى كأنه ولد في أذني نفسها. وقبل أن أصرخ، انفجر الانفجار، وهبط قلبي حتى صار بين قدميّ. وأصبحتُ فارغة تماماً إلا من حبالي الصوتية التي تشابكت وما عُدتُ أعرف كيف أسيطر عليها. رفعت رأسي لأرى أمي وقد خبّأت رأسها بين يديها كالأطفال الصغار« غير قادرة على الحركة قيد أنملة »ص١٣٦«.

قرّبت الحرب البنت ووالدتها من بعضهما أكثر من ذي قبل، كونهما مروّعتين من وجهها البربري. فعلى سبيل المثال، كانت كلتاهما تصرخان لدى رؤية صورة في صحيفة لأسرة مقتولة بكامل أفرادها، وهم يلعبون الورق، »عائلة بكاملها تلعب الورق، لا تزال تمسك بالورق، وشظايا القذيفة مختلطة بشظايا أجسام أفرادها، بينما كلّ شيء في بيوتهم كان طبيعياً. ملابس داخلية لطفل معلّقة على حبل غسيل داخل الغرفة« »ص١٣٦«. هذه الأيام تجعل زهرة تستذكر علاقة طفولتها بوالدتها، وكيف أن تلك العلاقة »أرادت أن تقربها منّي، وأن تقربني منها أكثر، وأن أنظر إلى وجهها وأرى عينيها تحدقان في عيني. أردت أن أختفي في أهداب ثوبها وأصبح أقرب منها حتى من الصرّة إلى البرتقالة!« »ص٨«. لكن بالرغم من قرب زهرة إلى والدتها، إلاّ أن مشاعرها تجاهها متناقضة. ذلك أن زهر كانت، في طفولتها المبكرة، تتأذى باستمرار من تخلي والدتها عنها في كل مرّة يصل رجل: »أصبح الرجل مركز حياتها،ولا شيء حوله غير جمرات طائرة« »ص ص ٨-٩«. وتتذكر زهرة أيضاً كيف كانت والدتها تصطحبها معها دوماً للتستر على علاقاتها الجنسية، ومغتاظة من حقيقة أنها »أي زهرة« كانت تُستغل لخداع والدها، الأمر الذي أدّى إلى اختلاط المشاعر بين الحب والكراهية تجاه والدتها.. »لم أعد أعرف ما كانت عليه مشاعري، وإلى من أدين بولائي« »ص١٥«. ضمن هذا الإطار، يعلّق روجر ألين، »عندما تُقدَّم فتاة صغير، آخذة في النمو في مجتمع تقليدي ذي هيمنة ذكرية بالكامل، بأنموذج من الحل الأنثوي المثقل تماماً بأفكار وعواطف متصارعة، فلا غرابة أبداً من أن يصيبها التشوش والانزعاج بشكل ما« »ص٣٣٢«. وقد ينطبق هذا على عجز زهرة عن الثقة بوالدتها، وإيمانها بالوحدة النسائية حيثما« بدا الرجال أكثر أمية من النساء بكثير.ولعل هذا ما يقود إلى جنونها وموتها في النهاية« »العقاد، ص ص ٤٥-٤٦«.

تقّوض حنان الشيخ الفكرة الذكرية للحرب بالكشف عن جانبها القبيح والتعريض به، وكيف أن هذه الحرب تلحق الضرر بالنسيج الإجتماعي على نحو كارثي. فنجد ، مثلاً، أن الحرب غيّرت أحمد منذ أن كان صبياً، والذي أراد والده أن يرسله إلى الولايات المتحدة. »كان أمله أن يجمع القرش فوق الأخر حتى يتسنى له إرسال أخي أحمد إلى الولايات المتحدة ليتخصص مهندساً كهربائياً« »ص٢٥« إلى عضو ميليشيات غير متحضّر، يغمره كبرياء هائل في السطو على بيوت الناس

لنهبها وتدنيسها وتدميرها. »كان أحمد قد بدأ يتسلّل عائداً ومعه أشياء أخرى غير البندقية، وغير لفائف الحشيشة. كان يحاول اخفاءها وراء ظهره ريثما يعبر صالة الجلوس إلى غرفة والديّ« »ص١٦٩«. فالقتل بالنسبة لأمد يعني الاسترجال الذكري »٩« -فهو على الأقل ليس مثل امرأة مُنزوية في البيت وأصبح أحمد رمزاً للاتجاهات الفظّة والمستبدة في مجتمع راح الآن يدعمها بعد أن ساعد في تجنيس الحرب« »ألين، ١٩٩٥، ص٢٣٩«. لقد زوّدت الحرب أحد قوة على الآخرين، وطريقاً لكسب المال بالسرقة والنهب، حتى لكأن انتهاء الحرب يقلقه، لأنه سيعني بالنسبة له نهاية للهوية المتبدلة التي أضفتها عليه هذه الحرب. »لا أريد للحرب أن تنتهي. لا أريد أن أحتار بما سوف أفعله. الحرب قرّرتني. قرّرت يومي وليلي وجيبي. الحرب وظيفة لاءمتني، خاصة بعد الأشهر الأولى التي كنت فيها خجلاً، متردداً، خائفاً لأصبح بعد الأشهر الأولى فخوراً كديك الحبش، أرفع عٌرفي، وأنفش ريشي وصدري« »ص١٦٨«.

تعكس كلمات أحمد الطريقة التي وفّرت فيها الحرب عملاً له ولرفاقه »لم يكن متوافراً لهم في السابق، ومن دونه لم يدروا ما سيفعلون« »العقاد ١٩٩٠، ص٥٣«. فهو فخور بانتمائه إلى النظام الأبوي، ويتبّنى قيمه الرجالية، وتصوّر حنان الشيخ كيف فكّكت الحرب المجتمع اللبناني. ومن المظاهر المتكررة لذلك تعاطي المخدّرات، وفقدان القيم الأخلاقية، وتعطيل المؤسسات التقليدية. وفيما يتعلق بالمخدّرات، يتحدث أحمد بزهو عن شرعية تعاطيها خلال الحرب: »تعطي المخدرات للحرب أبعاداً أخرى لا يفسّرها أحد، إنما نراها وغمامة فوق أعيننا وفوق الزّناد. ننسى ما رأيناه..ننسى مدافعهم وقنابلهم، ننسى كل النيران مع أننا نتعاطاها. لكن إذا سألت نفسي ماذا حقّقتُ، لأجبت: سمعتُ أوامر قائدي وحقّقت الكثير بأنني لم أنزو في البيت مع النساء« »ص١٦٨«.

وبالنسبة لفقدان القيم الأخلاقية، ترتجّ مشاعر زهرة من وقاحة أحمد بالاستمناء أثناء وجودها. وتستغرب كيف غيّرت الحرب قيماً أخلاقية إلى مثل هذه الدرجة التي أصبح فيها كل شيء ممكناً في الحرب. »رأيته يداعم نفسه، فأسرعتُ إلى غرفتي وقد راعني المنظر أسأل نفسي لماذا تبّدل كل شيء في هذه الحرب حتى أصبح أحمد يداعب نفسه، غير عابئ بوجودي وكأنه وحيد مع نفسه.. آه يا حرب!.. أحمد، أنت في الغرفة المجاورة تداعب نفسك، بينما تلفظ أنفاسك دخان الحشيش، وتعود تستنشق الدخان وتعود تلفظه، وتعود تستنشقه وتُدخّنه، وتداعب نفسك وتصبح قريباً منها بعد أن قتلتَ وسرقتَ وركضتَ وتباطأتَ وحقدتَ »ص١٦٤«.

زهرة متمكنة من انتقاد انهيار القيم الأخلاقية، وتنأى بنفسها عن النظام الأبوي كي تتمكن من تطوير قيم السلام والتسامح والمساواة. وهي مدركة بأن تلك الحرب نشاط ذكري، وأن النساء هن الضحيّة النهائية لأحوالها. وفي هذا السياق، تقول فرجينيا وولف، »إن استبعاد النساء من التقاليد الأبوية يجعلهن حُرّات على نحو فريد من الطمع والأنانية اللّذين رسّختهما تلك التقاليد، وأشد رغبة وإدارة لإنتقادها. والنساء بكونهن محرومات من المكافآت الاقتصادية والاجتماعية لصالح التعدّي والطمع الممنوحين للرجال، إنما يكنّ أكثر حرية في تطوير قيم ضرورية للسلام، مثل التعاون والمساواة والابداع« »١٩٦٦، ص٥٦«.

وقد علّقت الحرب اضطهاد والدها، الدوري الأبوي، الذي تراجع إلى الخلف. فهو يترك بيروت عائداً مع زوجته إلى قرية الأجداد، ما له دلالة واضحة على عدم رضاه عن الحرب. وتركا زهرة في بيروت، التي لم يكن ليسمح لها سابقاً بالعيش وحدها دون قمع العرف الأبوي: »والتفتُّ إلى والدي الذي لم أره في مثل هذا الضعف. فقد بدا وكأن لا صوت له ولا قوة. لا يزال يهزّ رأسه وهو يحاول أن يُقنع أحمد بترك كل شيء والذهاب معنا إلى الضيعة« »ص١٣٩«. حتى حزام والدها لم يعد يشكل تهديداً، قد قوقعته الحرب، وجعلته أداة بلا روح ولا قوة »ص١٧٣«. وهو الحزام ذاته الذي كان يجلد به والدتها، وغرس الخوف في نفس زهرة.

وعطّلت الحرب المؤسسات التقليدية، ويوفّر هذا التعطيل للنظام الأخلاقي الراسخ متنفساً ما لزهرة. فانتقلت إلى مسكن خاص بها، وهي قادرة على تقنية طاقتها لصالح بقائها على قيد الحياة. وفي إطار هذا المجال الجديد الذي خلقته الحرب، تنفلت طاقات زهرة الهائلة، في التوكيد على

مجموعة جديدة من القيم الإنسانية، التي تمكّنها من مقاومة قانون الغاب الذي يمثله أحمد وجيله. وقد عبّرت بوضوح عن سخطها من كلام شقيقها وأغراضه المسروقة: »وسددْت أذنيّ وأنا أصرخ به: »أوعى تجي بعد! وأنكفأتُ« أبكي في غرفتي« »ص١٧٠«.

المقصود من علاقة زهرة المعقدة مع القنّاص وقف الحرب، حتى وهي تستخدم لغة الإغتصاب. فبالنسة لزهرة، إذا كانت غير قادرة على وقف الحرب والموت، فهي قادرة، على الأقل، على إرجائها بخلق قيم جديدة للحب، التعايش، والتسامح. وكانت تتساءل في كل مرّة تلتقي القناص» :ما هو يا تُرى الشيء والحدث الذي يُلهي القنّاص عند تصويب البندقية، بل يجعله يفتح فمهُ من الدهشة؟ ربما ظهور فرقة من الزنوج ترقص على أنغام الطبول غير مبالية بالرصاص وبالحرب؟ أم نوري وسعدانه؟ أم مرور امرأة عارية؟ لربما عندما يرى مشهداً من هذه سيتوقف برهة ليسأل ماذا يجري؟ ماذا يحدث؟ هل جُنّ هؤلاء، والحرب لا تزال؟ هل جُنّ هو بقنصه للأبرياء؟« »ص١٥٧«.

كان مشي زهرة عارية الصدر أمام القناص محاولة منها لصرفه عن مهمته القاتله. ولو وضعنا المسألة بشكل آخر لقلنا إن زهرة حدّدت لنفسها مهمة أخلاقية هي أن تأتي إلى القناص وتقيم معه علاقة جنسية وعلاقة شفوية، على أمل أن تخفف، هذه الأشكال من الاتصال، من فظاعة حقائق الحرب، وتلأم جراح وطنها المكلوم والمحطم. فنجد في علاقة زهرة بالقناص أنها استخدمت جسدها كلغة لأنسنة هذا »الوحش الكاسر« »لقد قدّمت له جسدي، وحظيّ في الحياة والموت« »ص١٥٢« وطرحت على نفسها عدداً لا يحصى من الأسئلة، في محاولة لفهم ما يجعل القناص قناصاً، وإلى الحدّ الذي غدا ذلك هو المغزى الذي تتوق توقاً شديداً لإيجاده في ذاتها. »فمن أوحى له، أو من أصدر له الأمر حتى يقنص المارّة المجهولين؟« »ص١٨٤«.

وجسد زهرة، الذي أتلفه الماضي المؤلم، يُستخدم الآن بطريقة خلاقة لهدف له معنى. فهي تجرب، الآن، اللذة الجنسية لأول مرة، وهو أمر افتقدته في علاقاتها التقليدية السابقة مع مالك ومع زوجها ماجد: »ماذا حدث لي أنا الصارخة على بلاط وسخ في بناية مهجورة، أنفاسها أنفاس الرّعب والحزن، وملكها إله الموت؟ لقد إرتعش جسمي لأول مرّة منذ ثلاثين عاماً »ص١٥٤«. وهنا، أخذ هدف جديد يجدّد حياتها، وهبط عليها السلام لأوّل مرّة، حتى لدرجة التفكير بالزواج من القناص، الرجل الوحيد الذي تقبّلها كمساوٍ له. »وكل ما أتمنّاه الآن أن تنتهي الحرب حتى يصبح سريرنا سريراً آخر..كل ما أتمناه أن يتزوجني هذا القناص، لأني أريد أن أكون معه دائماً، ولأن العيش معه دون زواج مستحيل« »ص١٧٣«.

يعتبر التبادل الجسدي بين زهرة والقناص رمزاً لإيمان زهرة بالسلام وبالقيم الإنسانية. ويُنظر إلى محاولتها اليائسة لإيقاف الحرب، عن طريق تقديم جسدها وروحها للقناص على أنها أداة تفويض وتمكّن. ذلك أن زهرة تمكّنت من خلالها من الدفاع عن مجتمع أكثر إنسانية ومسالمة، وأقلّ بربريّة من ذلك المجتمع المحكوم بأيديولوجية الأبوية الاستبدادية، التي تحطم أي أمل بمستقبل أفضل للمرأة. وتفكّر زهرة ملياً في لقاء القنّاص لبحث زواجهما مستقبلا متى ما وضعت الحرب أوزارها» :غدا سأذهب إليه كالعادة، وسيكون لقاؤنا لقاءً آخر. سأفتح الموضوع وسأناقشه في كل شيء عن القنص والزواج. غداً سيكون الغد الحاسم بالنسبة لحياتي كلّها. أريد أن أعرف كل شيء! يجب أن أقرّر حياتي في الغد« »ص١٧٤«.

في نهاية الرواية، تبلغ زهرة القناص بأنها حامل منه، ما ولّد لديه رداً ذكورياً: »دخيلك يا زهرة لازم تطرّحي« »ص٢٠٣«. وسرعان ما غير عشيقها موقفه، مؤكداً لها أنه سيتزوجها. »شو بدّك تروحي، بكره بكون عندكم أنا وأهلي« »ص٢١٠«. ويجعل التفكير بالشرعية والأمل زهرة تعتقد بأن الحرب انتهت، وحان وقت بناء مستقبل جديد: »وأتساءل، هل كان على الحرب أن تطلّ بكل وطأتها، بكل مآسيها، بكل خرابها، حتى تعيدني إنسانة طبيعية؟« »ص١٦١«. غير أن مشاعرها لم يكن لها أن تدوم على ما يبدو. فقد أحسّت بألم شديد، ووجدت نفسها ساقطة في الشارع والدّم ينزف من جسمها: »بدأت أعتاد على الألم المريع كما اعتدت على الظلمة، وأغلقتُ عيني للحظة ورأيت نجوم الألم. عدت فرأيت أقواس قزح في سماوات بيضاء. إنه يقتلني. قتلني بالرصاص الذي كان إلى جانبه وهو يُضاجعني. قتلني والشرشف الأبيض

حيث تمدّدت قبل وقت قصير لا يزال. هل قتلني لأنني حُبلى، أم لأني سألته إذا كان قناصاً؟ كأن أحداً يسحبني، هل أصرخ. دخيلكم!« »ص٢١٤«.

قد يُرى إلى موت زهرة المأساوي، في نهاية الرواية، دليلاً على أن الحرب لم تنظف القوى الأبوية التقليدية التي تجيز شرعاًكل ما يضطهد المرأة، »رغم أن الحرب حرقت معها مقاييس الغنى والفقر، الجمال والبشاعة« »ص١٨٤«. ولعل هذا هو السبب الذي جعل حنان الشيخ تموضع اللقاءات ا لجنسية بين زهرة والقناص في سلالم بناية مهجورة« »ص١٥٤«-ما يشير إلى عقم هذه العلاقة وعدم جدواها، والمقدَر لها أن تقتل أي أمل بحياة جديدة.

٣- الخلاصة

ختاماً، كانت زهرة ضحية كل من الأبوية والحرب، فزهرة تسقط أمام البنى الهيكلية الأبوية ذاتها، متمثلة الآن في شكل القناص، التي سبَبت لها الآلام في شبابها. وقد أخطأت زهرة التفكير بأن الحرب-بالرغم من جانبها القبيح- قد تكون بداية جديدة تدشَن فيها حياة صحية واعتيادية. في رواية »حكاية زهرة«، أكدت حنان الشيخ على حديث بارز القوة للمرأة. ويلمس ذلك من خلال حياة زهرة، ابتداء من صمتها حتى سعيها الحازم من أجل القيام بعمل ذي قيمة، وبعيد كل البعد عن الانتماء السياسي المحدود، وبهدف وضع حد لهذه الحرب الهمجية. وتسجل حكاية »رواية زهرة« رفض المرأة لخطاب الحرب، وللأبوية التي تولدها. زهرة تنبذ، كامرأة مضطهدة فرض عليها الصَمت، هذه القيود وتشدَد على حقها في الإفصاح عن معارضتها للنظام الأبوي المستبد. وفي هذا الخصوص، تقول العقاد إنه »ينبغي على النساء والرجال العمل معا نحو وطنية مقوَمة، مجردة من شوفينيه المذكَر. ومن الحرب والعنف »١٩٩٠، ص٢٦«.

من هنا، فإن أية محاولة لوقفه، من دون تحطيم الأبوية الشنيعة، ستكون جهداً ضعيفاً واهناً- يبذل في إطار أبوية مستبدة، كما رأينا في موت زهرة المأساوي. وأخيراً، ترمز أعمال زهرة باسم الإنسانية والقيم المحتضرة إلى بيان أنسني دفاعا عن السلام والحب والتسامح.

مترجم أردني

المصدر مجلة NEBULA الندية

العدد ٤/٥ كانون الأول ٢٠٠٨

الهوامش:

١-تلاحظ منى فياض »أن الكاتبات العربيات، إذ يعين أن هكذا عملية تخريف »من خرافة« تضع المرأة خارج حركة التاريخ، قد وضعن عدة استراتيجيات من شأنها انتاج كلام مناوئ لمثل هذا التقديم التاريخي. ومن هذه الاستراتيجيات اقتراح إعادة التاريخ والخصوصية إلى وضعها الصحيح« »ص١٤٧«. كما تشدد نوال السعداوي على هذه النقطة عندما تطالب بإعادة قراءة التاريخ العربي من وجهة نظر المرأة العربية، كي يعي الناس أن كفاح النساء العربيات ضد القمع الجنسي والقومي والطبقي ليس بالأمر الجديد، وأن الحركة النسوية العربية لم تأتِ من فراغ، ولا هي تقليد للحركات النسائية في الغرب، بل برهان قائم في التاريخ العربي والإسلامي كله، المتد على أكثر من أربعة عشر قرنا. انظر السعداوي: نحو استراتيجية إشراك ودمج النساء العربيات في الحركة القومية العربية، »ص ص ٤٧١-٧٩١«.

٢- جميع الإقتباسات من الآن فلاحقا مأخوذة من رواية حنان الشيخ »حكاية زهرة«، نيويورك أنكوربوكس، ١٩٩٥م.

٣- في هذا السياق، تقول إفيلين العقاد إن التوصيات الجنسية الواضحة، والكشف عن مواضيع محظورة، مثل السلطة الأسرية والنشاط الجنسي للمرأة وعلاقته بالحرب، في رواية حنان الشيخ، خلقت فضيحة أدت إلى حظر نشر الكتاب في عدة بلدان عربية« »١٩٩٠، ص ص ٤٤-٤٥«.ويضيف لارسون إلى ذلك إن تصوير حنان الشيخ الجريء لعائلة مسلمة »خالية تماماً من زي تماسك« »ص١٤« هو السبب الأساس في منع نشر الرواية في عدد من البلدان الإسلامية.

٤- انظر وولتر، »بعيداً عن الأنظار، مراجعة طوني موريسون لمنتدى جمال الأدب الأمريكي الأسود« ونعومي وولف »أسطورة الجمال«.

٥- يعرض رضا كريشان للانقسام في الخطاب القومي العربي، باستناده إلى المعارضة الداخلية/الخارجية التي تجد ترجمة لها على أساس الجنس، وحيث يجعل هذا الخطاب القومي »الوطني« من »المرأة« الدال »المعبر« النقي والتاريخي عن »الطبيعة الداخلية«، مع افتراض أن الطبيعة الداخلية هوية أساسية تؤسس »للتقاليد« »ص ص ٧٧-٩٥«. كما ينتقد بارتاتشارجي منتقدي فكرة القومية العلمية على أنها تدعيم للانقسام التقليدي/العصري، وبالتالي وضع حديث الوطنية ضمن إطار حديث التنوير الغربي. انظر تشاترجي، بارتا، الفكر القومي والاستعماري: حديث اشتقاقي،» لندن، زيد ١٩٨٦«.

٦- تلاحظ إفيلين العقاد أن »أحد قوانين القبائل هو الشرف، الذي يعني أيضاً المحافظة على عذرية الفتيات لضمان أن النساء مقصورات حصرياً على رجال القبيلة« »ص٢٩«.

٧- تحتضن عدة دول في غرب افريقيا جماعات بنانية كبيرة. ففي ساحل العاج، مثلاً، »تعود ٨٠ بالمئة من المباني للبنانيين، وكذلك أكثر من ٧٠ بالمئة من تجارة الجملة، و٥٠ بالمئة

من تجارة المفرق. «بل إن الأمر الأكثر أهمية، في سياق هذه الرواية، أنه منذ اندلاع الاقتتال الشامل في لبنان، في عام ١٩٧٥، وصل إلى ساحل العاج لبنانيون آخرون.. يعطي بعضهم الانطباع بأنهم وفدوا إلى هذه البلاد لغرض الاستراحة بين نوبات الاقتتال في بيروت. إنهم أناس متعجرفون فظيعون في عجرفتهم». انظر «كبوش الفداء اللبنانيون في ساحل العاج يواجهون العداء»، مانشيستر غارديان ويكلي، ٢٥ آذار ١٩٩٠م.

٨- تقول فرينيا وولف، في مجال احتجاجها على الحرب، «نحن، بنات الرجال المتعلمين، واقعات بين الشيطان والبحر العميق. والنظام الأبوي، والمنزل الخاص ببطلانه، وانعدام أخلاقياته، وريائه، وعبوديته من ورائهن. وأمامنا يقوم العالم الاجتماعي الشعبي، والنظام المهني بملكياته، وحسدِه، مشاكساته وخصوماته، وجشعه. فالواحد منها يحسبنا كالحريم، والآخر يجبرنا على الدوران رأساً وذيلا مثل دودة القزّ، وحول شجرة التوت، الشجرة المقدسة في التملك. والسؤال الذي نطرحه عليكم، أنتم أحياء الأموات هو: كيف يمكننا دخول عالم المهن وأن نبقى بشراً متحضرين.. أي بشر يريدون منع الحرب؟ «١٦٦، ص٣٩».

٩- تلاحظ جوديث ستايم بأن «نشطاء السلام غالباً ما يجدون أنفسهم يحتجون على حرب دائرة فعلا، أو على اتفاقات سلام تم توقيعها. وتصف تقارير الجهود التي ترمي إلى التأسيس لدور المرأة في حفظ السلام العالمي وبنائه. إن توكيد الوجود إجراء وقائي، وذو فائدة كبيرة بالتأكيد. ومن سوء الحظ، لم تبلور المرأة، حتى الآن، ذلك النوع من الاستراتيجية بشأن السلام، كالذي يكرسه الرجل يومياً، وبثمن باهظ، للحرب «٢٠٠٣، ص١٢٣٢».

١٠- تلاحظ سينثيا إنلو أن للجيش دوراً خاصاً في بناء الأيديولوجي للأبوية، وذلك بفضل أهمية القتال في بناء الهوية الذكرية، في تبرير التفوق الرجالي. ويقول بول هيغيث إنه يرى إلى الجيوش كمؤسسات رجالية، ليس فقط لأنها تضم رجالا في الغالب، بل لأنها تشكل، أيضاً، مجالاً رئيساً لبناء هويات رجالية. انظر: «الرجاليات العسكرية الهوية والدولة». وللاطلاع على المزيد عن الرجالية والرجال الذين يخوضون حربا، انظر أيضاً كارول كوين، «حديث مع سينيثيا إنلو: نظرة إناث إلى الرجالية والرجال الذين يخوضون الحرب» «إشارات: المجلة النسائية في الثقافة والمجتمع-٤/٢٠٠٣، ١١٨٥٨-١٢٠٧».

١١- تعلق نادين بوتشغريال على تأثير الحرب في النساء، وعلى تعليقها مؤقتا للبنى الرجالية فكتبت «إن ٦٠ إلى ٨٠ بالمئة من النساء يضطلعن اليوم برعاية المنازل بمفردهن. وقد خلق النقص في مواد الطعام ووقود الحطب والمياه والرعاية الصحية أعباءاً كبيرة لهن. فغالبا ما تضطر النساء والفتيات إلى السفر مسافات بعيدة للحصول على موارد، معرضات أنفسهن، بغير قصد، للعنف من المارقين واللصوص في الريف» «٢٠٠٣، ص١٢٧٣».

١٢- كتبت ميريديث تورشين تقول إن «الحرب تدمر البنى الرجالية في المجتمع الذي يحبس ويحط من قدر النساء أيضاً. والحرب تفتح وتخلق بدايات، كذلك، في غضون إنهيار الأخلاق والتقاليد والعادات والمجتمع» «١٩٩٨، ص٢٠».

١٣- في هذا الشأن، تقول ميريام كوك إن الحرب فتحت آفاقا جديدة، لكن ضمن حدود منطقها. ومع هذا لم يكن ممكناً تجاوزها والتفوق عليها. وتبيّن شيريل ويتنغتون إنه لا بد لمبدأ المساواة بين الجنسين، ونفي التميز بينما أن يعتمد اتجاها عاما في جميع السياسات والبرامج. وعمليات حفظ السلام التابعة للأمم المتحدة ينبغي أن تضمن حماية الحقوق الإنسانية للمرأة، كنقطة جوهرية ومركزية في الأماكن والمواقع التي تدعم السلام وتروج له، وتشجع اتفاقيات السلام، وضرورة وضعها موضع التنفيذ، وتحل النزاعات، وتعيد بناء المجتمعات التي مزقتها الحرب.

WORKS CITED

ACCAD, EVELYNE "ARAB WOMENS LISTERARY INSCRIPTIONS: A NOTE AND EXTENDED BIBLIOGRAPHY." COLLEGE LITERATURE. 22 (1995): 172.9.

__________ SEVUALITY AND WAR: LITERARY MASKS OF THE MIDDLE EAST. NEW YORK: NEW YORK UNIVERSITY PRESS, 1990.

ADAMS, ANN MARIE. "WRITTING SELF, WRITTING NATION IMAGINED GEOGRAPHIES IN THE FICTION OF HANAN AL-SHAYKH. "TULSA STUDIES IN WOMENS LITERATURE.20:2 (AUTUMN, 2001). 201216.-

AL-SHAYKH HANAN, THE STORY OF ZAHRA. NEW YORK: ANCHOR BOOKS, 1995.

ALEXANDER, KAREN AND HAWKESWORTH E. MARY (ED,S) WAR AND TERROR: FEMINIST PERPECTIVES. CHICAGO AND LONDON: THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 2008.

ALLEN, ROGER. THE ARABIC NOVEL: AN HISTORICAL AND CRITICAL INTRODUCTION. NEW YORK: SYRACUSE UNIVERSITY PRESS, 1995.

BARRETT, FRANK. "THE ORGANIZATIONAL CONSTRUCTION OF HEGEMONIC MASCULINITY: THE CASE OF THE U.S NAVY. "GENDER, WORK, AND ORCANIZATION. 3:3 (1996). 129142.-

CHATTERJEE, PARTHA. NATIONALIST THOUGHT AND THE COLONIAL WORLD: A DERVATIVE DISCOURSE, LONDON:ZED, 1986.

COHEN CAROL. 'A CONVERSATION WITH CYNTHIA ENLOE: FEMINISTS LOOK AT MASCULINITY AND THE MEN WHO WAGE WAR. "SIGNS: JOURNAL OF WOMEN IN CULTURE

AND SOCIETY 28:4 (2003) 1181207.-

COOKE, MIRIAM WAR,S OTHER VOICE: WOMEN WRITERS ON THE LEBANES CIVIL WARS, 1975-82. CAMBRIDGE: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1988.

ENLOE CYUTHIA. DOES KHAKI BECOME YOU? THE MILITARIZATION OF WOMENS,S LIVES. LONDON: PANDORA, 1988.

_______, MANEUVERS: THE INTERNATIONAL POLITICS OF MILITARIZATION WOMEN,S LIVES. BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2000.

FAYAD, MONA. "RENISCRIBING IDENTITY: NATION AND COMMUNITY IN ARAB WOMEN,S WRITING. "22:1 (1995). 147.

HIGATE, PAUL R. (ED), MILITARY MASCULINITIES: IDENTITY AND THE STATE. WESTPORT, CT:PRAEGAR,2003.

KNOWLES, JOHN. "SUBVERSIVE DISCOURSES IN HANAN AL-SHAYKH: PUSHING OUT THE BOUNDARIES OF ARAB FEMINISM IN THE NOVEL. "CONTEMPORARY WOMEN,S ISSUES. 10 (1997). 1520.-

LARSON CHARLES R, "THE FICTION OF HANAN AL-SHAYKH RELUCTANT FEMINIST. "WORLD LITERATURE TODAY. 65:1 (1991). 14.

MEINTJES, SHEILA, ANU PILLAY, AND MEREDETH TURSHEN, (EDS). THE AFTERMATH: WOMEN IN POST-CONFLICT TRASFORMATION. LONDON: ZED BOOKS, 2001.

PUECHGUIRBAL,NADINE."WOMEN AND WAR IN THE DEMOCRATIC REPUBLIC OF THE CONGO." SIGNS: JOURNAL OF WOMEN IN CULTURE AND SOCIETY. 28:4 (2003). 1272-1280.

RADHAKRISHNAN, R, "NATIONALISM GENDER AND NARRATIVE OF IENTITY. "IN ANDREW PARKER, MARY RUSSO, DORIS SOMMER, AND PATRICIA YAEGER (ED.S). NATIONALISM AND SEXUALITIES, NEW YORK: ROUTLEDGE, 19692,7795.-

SAADAWI, NAWAL, TOWARDS A STRATEGY FOR INCORPORATING AND INTEGRATING ARAB WOMEN IN THE ARB NATIONALIST MOVMENT. CONFERENCE PAPERS, BEIRUT: CENTER OF ARAB UNITY STUDIES, 1982, 47191.-

STEPHAN, WAFA. "WOMEN AND WAR IN LEBANON. "AL RAIDA.30 (1984).

STIEHM, JUDITH. "RECENT EFFORTS BY FEMINISTS TO ADVANCE PEACE: SOME REPORTS. "SIGNS: JOURNAL OF WOMEN IN CULTURE AND SOCIETY> 28:4 (2003). 1232.

TURSHEN, MEREDETH. " WOMENS WARS STORIES." IN MEREDETH TURSHEN AND CLOTILDE TWAGIRAMARIYA (ED.S). WHAT WOMEN DO IN WARTIME : GENDER AND CONFLICT IN AFRICA LONDON: ZED BOOKS, 1998.

WHITTINGTON, SHERRILL. "GENDER AND PEACKEEPING: THE UNITED NATIONS TRANSTIONAL ADMINISTRATION IN EAST TIMOR. "SIGNS: JOURNAL OF WOMEN IN CULTURE AND SOCIETY. 28:4 (2003). 12841288.-

WALTHER, LA VON MALIN. "OUT OF SIGHT: TONI MORRISON,S REVISION,SOF BEAUTY BLACK AMERICAN LITERTURE FORUM. "WOMEN WRITERS ISSUES 24:4. (WINTER, 1990). 7757.-

WOLF, NAOMI. THE BEAUTY MYTH, LONDON: CHATTO AND WINDUS, 1990.

WOOLF, VIRGINIA. THREE GUINEAS. LONDON, NEW YORK AND SAN DIEGO:HARCOURT. 1966.

الجوانب الفلسفية في الصوفية

مارغريتا ستيبانيانتس - روسيا

ترجمة : د.باسم الزعبي

تجد كل النصوص الدينية، التي تحيل النظرية إلى تصوف، حلولها العقلانية في الممارسة الإنسانية وفي فهم تلك الممارسة.

كارل ماركس. ملاحظات حول فيورباخ

يدعو البعض الشيخ الكبير ابن عربي أثناء حياته ، وحتى يومنا هذا، بعد مرور أكثر من سبعة قرون، بمحيي الدين، آخرون يسمونه ماحي الدين، أو حتى مميت الدين. تشهد هذه المواقف المتناقضة تناقضاً شديدا في تقييم أحد أبرز ممثلي الصوفية على تعقيد هذا التيار ودوره متعدد الدلالات في تاريخ الفكر الإسلامي.

إن تأثير التصوف الإسلامي على تطور الثقافة الروحية والحياة الاجتماعية والسياسية لبلدان الشرق الإسلامي عظيم جدا. لقد كان التصوف وليد الوعي النخبوي والدين" الشعبي" في الوقت ذاته؛ واستخدم كشكل من أشكال الاحتجاج الاجتماعي ضد المنظومة السياسية المهيمنة والمذهب الديني الرسمي الذي كرّس تلك المنظومة، لكنه استخدم أيضا من أجل تدجين المتدينين، وضبط فاعليتهم الروحية أو الاجتماعية. لقد عارض التصوف التفكير العقلاني باللاعقلانية، إضافة إلى أنه قدّم نفسه كأحد تنوعات حرية التفكير الديني، التي كثيرا ما تتماس مع التفلسف. واحتوى على نداء إلى"السالكين" للتخلي عن النزعات الدنيوية، واقتفاء أثر الزهّاد، وألهم شعراء القرون الوسطى من محبي الحياة أمثال النظامي، والحافظ، والحامي، وعمر الخيام، والرومي، وغيرهم الكثيرين.

تستثير حتى تسمية التصوف الإسلامي نقاشات متناقضة. يرجع أغلب الباحثين مصطلح" الصوفية" إلى كلمة" الصوف"، مرجحين أن هذه التسمية يمكن أن تكون قد ارتبطت بلباس الزهاد، الذين ربما كانوا يرتدون نوعا من الثياب الصوفية. وقد وُجد أساس لهذا التفسير في الرسائل العربية العديدة في الصوفية التي وصلت إلينا، والتي يؤكد مؤلفها أبو نصر السرّاج" إن الثياب الصوفية كانت معتادة بالنسبة للأنبياء والقدّيسين والأولياء". مثل هذا التفسير يرفضه أولئك الذين يعتبرون أن المتصوفة الذين يولون الرموز أهمية كبيرة، لا يمكنهم قرن الصوف الذي هو" لباس الوحوش" بتلك التعاليم التي من شأنها إلهام الناس.

يميل المتصوفة أنفسهم إلى اشتقاق هذه التسمية من كلمة" الصفاء"، التي تحتفي بكمال أولئك الذين حرّروا أنفسهم من العلائق والنوازع الدنيئة. ويرى آخرون منهم أن للمصطلح

علاقة بكلمة"صف"، التي تشير كما لو أن الصوفيين ينتمون إلى الصف الأكثر تقيا، أو بعلاقته بكلمة" صوفة"، حيث كان الفقراء، في مرحلة الإسلام المبكرة، ممن لم يكونوا يملكون مأوى، يلتجئون إلى المسجد النبوي في المدينة، فأصبحوا يدعون بـ" أصحاب الصوفة". وتقدم آراء أخرى لقراءة التسمية. حتى أنه يوجد رأي بأن هذه الكلمة تفتقد إلى أي أساس لغوي، وهي تمثل جمعا للأصوات ص،و،ف، التي تستثير استجابات سيكو- فيزيولوجية محدّدة لا أكثر(وتساق هنا مقارنة مع"أم" السنسكريتية التي لم تُفك شيفرتها لغاية الآن، والتي لها معنى مقدّس في الهندوسية"

ثم اتضح أن تحديد الجذور الفكرية للتصوف الإسلامي أعقد بكثير. فقد قدّم وجود عناصر متعددة غير إسلامية، وكذلك أوجه التشابه الكثيرة مع أفكار ونماذج تعاليم صوفية أخرى لبعض المؤلفين في الماضي وحتى الحاضر أساسا للإعلان عن "لاأصالة" الصوفية، وأساسا للبحث عن جذور لها في الأفلاطونية الجديدة، والزارادشتية، والبوذية..الخ.

ارتبط تضخيم دور العوامل الخارجية في ظهور وتطور التصوف الإسلامي بدرجة ليست بسيطة بطابع المصادر الصوفية(وبشكل خاص في اللغات الفارسية والهندية)، التي توفرت للعلماء الأوروبيين، وكذلك بالتأثير المتبادل للتعاليم الدينية والفلسفية في بلدان الشرق الأوسط والأدنى، التي عرفت حتى قبل مجيء النبي محمد بعض أفكار المسيحية، واليهودية، والأفلاطونية الجديدة وغيرها، وهذا شيء أساسي.

لا يجوز، في الوقت ذاته، أن ننسى أن الوعي الصوفي الذي يعتبر أحد أشكال الوعي الديني، غير محدد بأطر جغرافية، أو قومية، أو حتى زمنية كرونولوجية(ترتيب زمني. م). كل الديانات تمتلك تقاليد صوفية خاصة، تتشكل خصائصها من مواصفات المسلّمات في الديانة المحددة. لقد خضعت الصوفية، كما يبدو، للتأثيرات الخارجية بالقدر الذي خضع فيها الإسلام ذاته لتلك التأثيرات. وبما أن الجميع يعترف ، ليس باستقلالية الدين الإسلامي وحسب، وبأنه أحد الديانات العالمية، فلماذا يُنكر على أتباعه أن يخوضوا، بالمثل، التجربة الصوفية والتنظير لها في هذا المجال؟.

وبتعبير آخر، فمع عدم نفي إمكانية تأثير المدارس الصوفية غير الإسلامية المختلفة على الصوفية الإسلامية، فإنه لمن الأمانة النظر إلى الأخيرة على أنها نتاج التطور الروحي للمسلمين، الذي يمكن فهمه فقط في ضوء الظروف الفكرية والسياسية والاجتماعية المتصلة به"(الخط المائل لنا م.س).

وجد التصوف الإسلامي، الذي تطور مع انتشار الإسلام، مصدره الأول في الزهد الذي تجلى في الحماسة الدينية المفرطة، وفي الخضوع العبودي للقدرة الإلهية المطلقة. يشير المؤرخون إلى أن الممارسات الزهدية ظهرت عند العرب حتى قبل الإسلام. فقد انضوى تحت الزهد أيضا"الأساس الفكري" له وهو العزوف عن النعم الدنيوية، واعتزال العالم المادي، واتخذت العزلة النسكية إطارها الفكري، وأصبح المتصوفة يعنون الدرجة العليا من الإلوهية المملاة من خلال تعاليم الإسلام حول تبعية الإنسان لإرادة الإله الواحد القادر. وبحسب شهادة العلماء، كان أول من لقّب بـ"الصوفي" هما زاهدا الكوفة- أبو هاشم(ت ٧٦٧م) والشيعي جابر بن حيان(ت ٨٦٧)

لم يعرف الإسلام الأول الرهبنيات الأخوية، لكن الزهاد أصبحوا يتجمعون في البصرة بشكل تدريجي من أجل قراءة القرآن بشكل مشترك، ومن أجل تبادل الحديث عن تجاربهم الصوفية الخاصة. لم يضع التصوف في تلك المرحلة نفسه في الضد من الإسلام" الرسمي"، ولم يتقدم مبدئيا بشرح مختلف للعلاقة ما بين المطلق المتعالي والإنسان، ومن حيث الجوهر فقد آل إلى الطمأنينة(التصوف – QUITISM) وقد وجد التطور اللاحق للاتجاه الزهدي التصوفي دفعا ما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين في ضوء الفرز الطبقي في المجتمع العربي، الذي كان حتى تلك الفترة يقع في مرحلة العلاقات القبلية.

تمكن العرب، قبيل القرن الثامن الذي تقدم تحت رايات الإسلام، من فتح العراق وسوريا وفلسطين، وبلاد ما بين النهرين، وإخضاع الشمال الإفريقي كله، وجزءا كبيرا من القوقاز الأدنى. لقد حصلوا على غنائم، وفرضوا الجزية على السكان غير المسلمين، الذي كان من شأنه بناء ثروة سريعة. وقد أعطت الفتوحات دفعة قوية لعملية الفرز

الطبقي في دولة الخلافة. وأحدث بروز طبقة عليا من المهاجرين، والقادة العسكريين، والمقرّبين من الخلفاء شرخا في وضع الملْكية بين هؤلاء وبين عامة المسلمين، مما حتّم تحديد كل شيء بين الناس حتى الفوارق في نمط الحياة بينهم. كان من شأن هذا كله أن يؤجج التناقضات الاجتماعية، وبالنتيجة- الصراع الذي أخذ شكل التشيّع، والانتفاضات العفوية غير المنظمة... الخ.

مثّل تعزيز الاتجاهات الصوفية- الزهدية في المجتمع الإسلامي أيضا شكلا من أشكال الاحتجاج ضد جشع الأرستقراطية واستئثارها بالنعم، وكذلك رد فعل ضد إضاعة مبادئ الدين الأولى بشكل تدريجي ، وضد انحدار القيم الأخلاقية.

وانعكس الصراع الطبقي على صعيد الأيديولوجية. وقد كان بإمكان التعاليم الواردة في القرآن، أن تكون منظما لعلاقات اجتماعية غير معقدة نسبيا في مرحلة تأسيس الدولة في الجزيرة العربية. إلا أن دولة الخلافة، التي توسعت بشكل ملحوظ خلال مائة عام، ضمت أراضي واسعة، كان سكانها في حالات غير قليلة في وضع متقدم على صعيد تطور علاقات الإنتاج والعلاقات الاجتماعية، وهذا غالبا ما حدد الحاجة إلى تأسيس مصدر إضافي مناسب أيديولوجيا للظروف التاريخية الجديدة، مثل هذه الحاجة تمت تلبيتها من خلال السنّة التي ضمّت الأحاديث النبوية من أفعال وأقوال النبي محمد. يقول بليانوف. إ.أ:" لقد حصلت كل التغييرات في مجال العلاقات الاجتماعية للنظام والواقع الإسلامي على التبرير اللازم لها بشكل مساو عن طريق وضع المزيد من الأحاديث الجديدة(التي تتحدث عادة عن أفعال النبي محمد والتي لم يفعلها قط في أي وقت من الأوقات، والتي تضم أقوالا منسوبة إليه لم يتلفظ بها، وأقر كل شيء جديد، ظهر على شكل عقيدة جامدة، وعبادة، وشعائر إسلامية"

لقد سمح الطابع الأسطوري لهذه القصص للجماعات المعارضة الترويج لآرائها الخاصة؛ وسارعوا إلى نسج هذا الحديث أو ذاك بهدف تقعيد مصالحهم الخاصة، واحتياجاتهم أو نشاطاتهم الاجتماعية.

وهكذا ظهرت مرويات كثيرة تناقض بعضها بعضاً، مما حدا بالأوساط الحاكمة في المجتمع الإسلامي في القرن التاسع من إحداث تصنيف للأحاديث وتثبيت تلك الأحاديث التي لا يمكنها أن تستخدم من أجل ضعضعة هيبة السلطة، بل، وبالعكس من ذلك، تبرر وجودها وتبرزه.

و سرعان ما تبين، على أي حال، أن حتى السنّة لم تتمكن من تقديم حلول للقضايا التي طرحتها الحياة وتطوّر المجتمع الإقطاعي. وما أن حلّ القرن الثامن حتى حدث انشقاق وسط الفقهاء المسلمين. وقد واصل ممثلو أحد الاتجاهات وهم " أصحاب الحديث"، الذين كانوا يمثلون أهل المدينة بدرجة أساسية، الضغط باتجاه الالتزام الصارم بإتباع كلام الله ونبيه، أي القرآن والسنة. أما أصحاب الاتجاه الآخر" أصحاب الرأي"، من فقهاء الشام والعراق، فقد سمحوا باستخدام البرهان المنطقي إذا ما توفر" القياس" في القرآن والسنة من أجل حل مسائل محددة. وقد اقتصرت آراء علماء الدين على" الإجماع" من أجل تلافي الاختلافات الكبيرة في اعتماد القياس. وهكذا تم الاعتراف بالقياس والإجماع على أنهما أصلان من أصول التشريع.

اختتم الصراع بين ممثلي الاتجاهين المشار إليهما بحل وسط تمثل في تأسيس عدد من المذاهب في النصف الثاني ما بين القرنين الثامن والتاسع. تمثل هذا الحل الوسط بين أصحاب الحديث وأصحاب الرأي بالاعتراف بأن ممثلي كل المدارس أقرّوا أربعة أصول في الدين؛ في حين ضاقت أطر استخدام المحاكمات المستقلة لدرجة كبيرة. واستبدل الرأي بالاجتهاد، وبمحاكمات أقل تعسفا، إذا كانت هذه المحاكمات تفترض حلولا مبنية على معرفة عميقة بالقرآن والسنة وفهما لمعانيهما في الحالات المحددة.

إلى ذلك فقد أعلن عن إغلاق باب" الاجتهاد المطلق"، ولم تتمكن المبادئ الأساسية المتمثلة بالإيمان والحق من أن تكون جاذبة كمواضيع لمحاكمات ذات طابع مستقل. وقد سُمح فقط "للاجتهاد في المذهب"- المحاكمات في حدود المبادئ التشريعية المقرة في هذه المدرسة الحقوقية أو تلك، لكن وبعد أن تجد المسألة مصادقة الإجماع، يصبح احتمال العودة إلى نقاشها أمرا مستبعدا، ومن هذه اللحظة أصبح المسلمون ملزمين بإتباع" التقليد"، أي الالتزام الصارم بالحلول التي تم اعتمادها في الماضي، وبدرجة أساسية

في القرون الثلاثة أو الأربعة الأولى من ظهور الإسلام.

ولم يعق مثل هذا التنظيم القاسي لحياة المسلمين فاعليتهم الاجتماعية وحسب، بل ولم يُبق مكانا للإيمان الفردي والإمكانية التوجه إلى الله من دون وساطة رجال الدين. وفي المحصلة فإن التصوف كثيرا ما أصبح الوسيلة الوحيدة لتأكيد" الحق الفردي لإقامة حياة تأملية، تسعى إلى التواصل مع مصدر الوجود والواقع في معارضة الدين الذي ثُبّتت أسسه رسميا، وعلى العلاقة أحادية الجانب علاقة(السيد-العبد). ونزعته نحو الالتزام بالشعائر والطقوس والأخلاق التي أخذت صفة شرعية"وغالبا ما اتخذت الممارسات والمواعظ الصوفية في هذه الظروف اتجاها معاديا(أرثوذكسيا محافظا)، لذلك فقد أدينوا ولوحقوا بشكل قاس من قبل السلطات ورجال الدين. يقول أ. غولدتسير" عندما سادت الروح الظلامية للأرثوذكسية في نهاية القرن التاسع، خضع عدد غير قليل من المتصوفين المعروفين للتعذيب الشديد"

كان الخوارج هم أول من عبّر عن موقفه المعادي للصوفيّة علنا. واتخذت الإمامية نفس الموقف نسبيا في وقت متأخرعندما اتخذت في البداية موقفا محافظا في بلاط الخلافة العباسية، منافحة عن مصالح النخبة الأرستقراطية الفارسية، وتم إعدام منصور الحلاج(ت- ٩٢٢م)، الذي أدين بتصريحه أكثر من مرّة بـأنه" الحق!"، التصريح الذي اعتبر تعديا على ولاية الله، و تطاولا على" ولاة الأمر" من الحكام الدنيويين، في نفس الوقت.

رغم أن الصوفية لم تلق إدانة موحدة من أهل السنة، إلا أن بعض الجماعات أدانت الأفكار الصوفية بانفعال شديد، وكان الحنابلة أكثر تميزا في هذا المجال

إلا أن الوضع الاجتماعي - السياسي في دولة الخلافة كان يفرض ضرورة" التصالح" ما بين المنظومة الدينية الرسمية والصوفية. وقد سهّل نشاط الغزالي(١٠٥٨-١١١١) هذه المهمة، فقد كان الغزالي يهدف من نشاطه ذاك في المحصلة النهائية إلى إثبات" صدقية" التصوف، وتطابق روحه مع الإسلام، وبنفس القدر كان يهدف إلى" التجديد الصوفي للسنة"

لقد كان التفات الغزالي إلى الصوفية الإسلامية التفاتا جادا، وقد قدّم ذلك الالتفات لبعض المؤلفين أساسا للإعلان عن"توجهه" نحو التصوف، وقد قورن الغزالي، من حيث الأهمية في التاريخ الإسلامي، بتوجه أوغسطين المسيحي إلى التصوف. ورغم أن هذا الرأي يواجه اعتراضا من قبل أولئك الذين يعتبرون أنه بقي فقيها سنيا تقليديا رغم كل تعلقه بالأفكار الصوفية. كما أنه لا يجوز أن لا نعترف بأنه وبفضل جهوده أدرجت الصوفية في دائرة"علوم الغيب". لقد ترافقت شرعنة الصوفية مع تحريرها بالمقابل من الملامح، التي كانت شاهدة على" تجاهل القانون". لقد أصر الغزالي على الالتزام بجميع شعائر العبادات الإسلامية ونفى مذهب ألوهية الكون الصوفي.

لقد لاقت جهود الغزالي وأتباعه الموجهة نحو إحداث تصالح بين الصوفية والأرثوذكسية السنية السائدة، تأييدا ومتابعة ليس فقط في الإطار النظري، بل والتنظيمي. فقد كان المتصوفون في البداية دراويش مترحلين، ثم تشكلت أول اتحادات صوفية مع حلول القرن العاشر الميلادي انضوت في عدادهم الـ"خانكة"في إيران والعراق وسوريا ومصر، والتي كانت تمثل مأوى لأولئك المستعدين للعيش ضمن جماعة، والالتزام بنظام معين، والسعي إلى هدف عام يتم الوصول إليه بصورة منفردة وهو التوحد بالله. وبغض النظر عن تشكل تلك الجماعات حول الشيخ، إلا أنه كان يلعب دور الموجه الروحي على الأغلب ولم يضيّق على حرية أعضاء الخانكة في الأمور المعيشة بأي حال من الأحوال.

سميت المراكز الصوفية في بلدان المغرب بـ"الرباط". لقد كانت تلك المراكز تشبه الرهبنيات التي ظهرت على طرق التجارة مع بيزنطة وشمال إفريقيا. وقد شكلت مكانا لإيواء الزهاد المترحلين، وكانت تخلو من الأقسام الخاصة بالمشرفين أو الطلبة التي كانت تميز الخانكة.

لقد اكتسبت"الزوايا"، وهي عبارة عن مآوي للشيوخ والتلاميذ أهمية خاصة في التطور التنظيمي اللاحق للصوفية، وقد تأسست عليها لاحقا الأخويات.

كانت السلطات في دولة الخلافة الإسلامية والعلماء ينظرون إلى مثل هذه المراكز بريبة وعداء حتى نهاية القرن الحادي عشر. أما لاحقا، عندما تم الوصول إلى توافق وتصالح بين الأرثوذكسية الإسلامية و" التصوف"فقد

حصلت تلك التنظيمات على الاعتراف. لقد تأثرت عملية استيعاب حتمية وجود من لا يتقبلون الحدود الصارمة وسط جمهور المؤمنين بالتشريعات، والمعتقدات الدينية الخاصة. وقد شكّل هذا" التصالح"حماية لأنصار الصوفية من الملاحقة والتصفية الجسدية. واستخدمه العلماء بدورهم من أجل تقديم أسس للإيمان المتذبذب تحت وطأة الهرطقة والتشيّع، الإيمان بحقيقة انكشاف الغيب، الذي لا يتم الوصول إليه كما يُدّعى إلا من خلال تجربة المكابدة الصوفية، والضروري جدا من أجل تثبيت سلطاتهم الخاصة وسلطة الخلافة.

وبالاقتراب من القرن الثالث عشر تظهر مراكز تعليمية انبثقت من الزوايا والخانكات يقف على رأسها مشرفون كانوا يعلّمون"طرقا" خاصة، يتم تناقلها بالتسلسل. هذه المراكز وضعت البداية للمدارس الصوفية القائمة و السلاسل- الطرق. وأصبح البحث الفردي عن طريق الاتحاد بالمطلق(الله) محددا بتعليمات وإرشادات المدرسة الصوفية المحددة. وتجدر الملاحظة، أن حتى طرق المدارس المختلفة كانت تتميز بعضها عن بعض- بدرجة الولاء للمشرف الروحي، وبمناهج التعليم، أو خصوصية الطقوس- وبشكل عام جميع هذه الطرق كانت تعترف بتعاليم الإسلام، ولم ترفض الواجبات الشكلية التي خبروها قبلا، كم أنهم لم يقطعوا الصلة مع المسلمين الأرثوذكس.

تتقاطع المرحلة الثالثة في تطور المؤسسة الصوفية مع نمو قوة الإمبراطورية العثمانية في القرن الخامس عشر، لتعلن التحول إلى" الطائفة"، التي تميزت بتبعية تامة لإرادة الشيخ الخاصة. وغالبا ما كانت سلطته تنتقل بالوراثة(رغم أنهم كانوا ينتخبون في بعض الطوائف)، وبالاختلاف عن التنظيمات الصوفية المبكرة فإن هذه تميزت بمبدأ المراتبية. ومن الملاحظ، أن أعضاء هذه الطوائف لم يوحدهم الولاء لشيخ واحد وحسب، بل والوضع الاجتماعي العام ومهنة العمل. فرقة البيومي في القاهرة على سبيل المثال، نشأت على حساب أصحاب حرفة القصابة، وطائفة عبد السلام بن معاشي في فاس غلب عليها محترفو الكتابة، وأحمد البدوي في مصر اتبعه الراقصات، وفرقة ابن بطوطة كانت ملتصقة بالتجار..الخ

لقد نفذت الفرق وظائف دينية إلى جانب الوظائف الاجتماعية المتنوعة. فقد نأوا بأنفسهم عن الهرطقة والمواجهة المباشرة ضد الديانة الرسمية، ووجهوا اجتماعاتهم في مجرى منظّم، وذلك من خلال تلبية حاجة المؤمنين إلى دين "خاص بالفرد "، متمسكين بأوهام إمكانية التواصل المباشر مع الوجود الأعلى والتحرر من أوامر التعاليم الأرثوذكسية الصارمة، التي كانت تكرّس نظام الدولة. وقد وجد سعي الفرد لتذليل محددات المجتمع الطبقي الذي يتصف بالتميز، والتواصل في الوقت ذاته مع الآخرين ممن يماثلونه، مخرجه في الانتماء إلى الفرقة التي كانت قد تشكلت على شكل أخوية. إلى ذلك فقد ساعدت تلك التنظيمات على الحفاظ على النظام العام القائم، والابتعاد عن البحث عن طريق الوصول إلى المساواة الحقيقية.

من المعلوم، وكما أسلفنا، فإن الإمبراطورية الإسلامية كانت تضم مساحات واسعة مأهولة بشعوب ذات ثقافات وقيم أخلاقية ومعتقدات. ولم يتمكن الدخول في الإسلام من تغيير التقاليد والتصورات الروحية التي تشكلت عبر القرون لدى هؤلاء الناس فوراً. وكان على ديانة محمد، التي استندت إلى مبدأ توحيدي واضح، أن تجد وسيلتها الخاصة" لدمج" الشعوب التي اعتنقت الإسلام في ذات الوقت. ولم يرضخ الجميع إلى" الحديد والنار". واستطاعت الفرق المعروفة بعبادة شخصية الولي، وبالطقوس الخاصة التي كانت كثيرا ما تتطابق مع تقاليد الزعامة في القبلية، من الوصول إلى مصالحة المعتقدات المحلية مع الدين الجديد. لقد جرى" أسلمة" الأماكن المقدسة، والأدراج البوذية أو المعابد الهندوسية وتحويلها إلى مقامات للأولياء المسلمين؛ واستوعب المؤلفون الصوفيون، وكيّفوا العديد من الأساطير والقصص الخرافية عند الشعوب غير العربية.

لقد تلخصت الأهمية الكبرى من بين جميع الوظائف الاجتماعية للفرق في أن" سبل الخضوع، التي سبق و جرى تطبيقها من قبلهم، كانت تمتلك هدف استرخاء الفرد فيزيائيا، واستسلامه... إن صلاتهم، والتكنيك الإيماني الغيبي، كانت تؤدي مفعول المهدّئ على العقل والوجدان، محدثة السكينة، ومعالِجة العلل النفسية

والفيزيائية، وموفرة تكاملا على الصعيد الشخصي واستقرارا اجتماعيا

ومع تطور الفرق أخذت العناصر الإيجابية التي احتوت عليها الصوفية في البدايات تختفي بشكل تدريجي. " وقضت سلطة الشيوخ الروحية المطلقة المخيمة فوق" الداخلين في الطريقة" على النزعات الموجودة في السعي الغيبي/ الصوفي إلى التحرر في الفكر، كما أنها أعاقت النقاشات ذات الطابع الأصيل، ومن هذه اللحظة أصبحت تتردد في أعمال الصوفيين آراء من تراث التصوف فقط. وأصبح عدم التطابق بين التنظيم الشديد للفرقة والطابع الفردي"للبحث الصوفي" يعتبر تناقضا لا حل له، ومحددا انحطاط التصوف كتعاليم غيبية، من جهة، ومحددا إضعاف التنظيم الداخلي للفرق، من جهة أخرى. لقد حدّ انتشار الأفكار الدنيوية، التي استدعاها نمو الرأسمالية من نفوذ الدين بشكل عامٍ. وأدّى تشكل علاقات إنتاج جديدة إلى اختفاء العلاقات التجارية والحرفية، التي كانت مرتبطة بشكل وثيق بالمؤسسات الصوفية(الطائفة، والفرقة)، مجردة إيّاها، في أحوال كثيرة، من قاعدتها الاجتماعية.

ومع توسع السوق الداخلي بدأت الجماعات المحلية تفقد حالة الانغلاق، وساد انجذاب نحو التكامل على المستوى الوطني بدرجة متزايدة. في النتيجة اضمحلّت الضرورة إلى قيادة ضيقة في الجماعة، والتي تحققت سابقا بشكل كبير عن طريق الشيوخ الذين وقفوا خلف تنظيم الجدل والخلافات الجماعية والقبلية البيني.

لم تكن نزعة الانحطاط التدريجي لدى الفرق الصوفية التي اشتدت مع التطور الاجتماعي – الاقتصادي اللاحق لشعوب الشرق العربي تعني في نفس الوقت موتا نهائيا للاتجاه الصوفي في الإسلام، وقد اتُّخذت، في العقود الأخيرة، جهود تهدف إلى إحياء الاهتمام بفلسفة وممارسات الصوفية، التي ينظر إليها كمضاد للمادية والإلحاد. ومن الملفت في هذا المجال تصريح أحد أبرز الأيديولوجيين الإسلاميين المعاصرين سعيد حسين نصر:".. إن التحليل النفسي المتوافق مع وجهة النظر الإلحادية والعدمية... تحمل نداء رئيسيا للإسلام، لا يمكن الإجابة عليه إلا من خلال التوجه نحو البسيكولوجية(علم النفس) والبسيكاترية(علم النفس المرضي) الإسلاميين، المتضمَنين بدرجة أساسية في الصوفية". وفي هذا الصدد توجد وجهة نظر، أن التصوف الإسلامي لم يستنفد إمكانياته كأداة لتحقيق السكينة والتبعية. وهكذا، فإن التحليل النقدي لهذا الاتجاه في الإسلام، حيوي جدا ويلعب دورا مهما في الصراع الأيديولوجي المعاصر.

إن الصوفية موضوع معقد جدا، تحتاج المعالجة العلمية له إلى جهود مشتركة من قبل علماء الدين والمؤرخين، وعلماء اللغة والأدب، وعلماء النفس والفلاسفة، اعترف ابن عربي بأنه في عمله الضخم"الفتوحات المكية"، الذي ضم(٥٦٠) فصلا، لم يتمكن من" طرح أي فكرة أو نظرية تتعلق بالمنهج الصوفي بشكل كامل (الخط المائل لنا م.س). فإذا ما بدا وصف الأساس الفكري للتصوف الإسلامي عملا صعبا إلى حد بعيد، بحيث لم يتمكن الشيخ الكبير ابن عربي من تحقيقه، فإن التحليل النقدي للأفكار الصوفية يعتبر أكثر صعوبة، ومن أجل فهم هذه الأفكار لا بد من وضعها في مكانها الصحيح ضمن المنظومة الدينية الإسلامية، وتحديد طبيعة ارتباط الصوفية بالأوضاع الحقيقية للنظام الإسلامي، والمقارنة بين الصوفية والاتجاهات التصوفية في الديانات الأخرى، وكشف المشترك والخاص في كل منها. تساعد أبحاث المؤرخين على كشف المصادر الاجتماعية للاتجاه الصوفي في الإسلام، وإظهار دوره في التطور السياسي للمجتمع المسلم، والتناقضات في وظائفه الاجتماعية وإعادة بناء لوحة تطوره عبر ١٣ قرنا. أما عمل علماء اللغة والأدب، فإنه يمكّن من فهم رموز الصوفية، المستخدمة بشكل واسع في الشعر الإسلامي، والمضمون الفكري للمؤلفات الشعرية من جهة، ومن جهة أخرى، تكشفٍ تلك الأبحاث"أسرار" الإدراك الصوفي الجذابة بالنسبة للطبيعة الإبداعية(خاصة لدى الشعراء).

يعطي اهتمام علماء النفس نظرية وممارسات الصوفية مفتاحا لفهم الخصائص النفسية- الفيزيائية للطبيعة"الصوفية"، ولتحديد ميكانيكية الطقوس الحركية المستخدمة كوسيلة للعلاج المميّز، وكوسيلة للانفكاك الفردي عن قضايا الحياة الحقيقية.

ويتطلب الفهم المماثل لعملية

التطور الروحي للمجتمع الإسلامي دراسة معمقة أكثر لدور التصوف الإسلامي في تطور الفلسفة والمعرفة العلمية. رغم أن مصطلح الفلسفة في الشرق الإسلامي قد اقترن بشكل أساسي بالمشائية، وبدرجة أقل بالأفلاطونية والأفلاطونية الجديدة، فإن من سهّل إرساء قواعد الفلسفة بدرجة ليست قليلة هو التيارات الفلسفية الدينية، ويدخل في عدادها الصوفية إلى جانب المعتزلة والإسماعيلية.

لم يكن الزهد في الصوفية"زهدا معرفيا منهجيا" بالنسبة إلى"العلم المطلق" المفروض من قبل علم اللاهوت العقلاني، إلا أنه"شكّل قوة ثقافية روحية محددة، دفعت الفكر الفلسفي إلى الأمام، وأجبرته على التفكير بالزهد النظري والفلسفي، وبالزهد كلحظة إدراك وتطور للمعرفة العلمية. ولم تكن اللاعقلانية الصوفية تعني، بأي حال من الأحوال، العداء للعقلانية. وتمتلئ المؤلفات الصوفية للمتصوفين الذين ينتمون إلى الفلسفة الدينية بملاحظات نقدية بحق" العقلانيين"، ويفرض السعي للانتقاص من دور العقل بالمقارنة مع الحدس، الذي من شأنه بناء انطباع" وكأن الصوفية عدو تقليدي للفلسفة"(الخط المائل لنا م.س). إلا أن هذه المعارضة لم تكن موجهة نحو العقلانية الفلسفية قدر ما كانت نحو العقلانية اللاهوتية، بمعنى أنها معارضة للتأويل الرسمي الدغمائي للإسلام. إن الصوفية، وهي تطرح مبدأ الفهم المباشر، و"الإشراق الصوفي" والتخيل في المرتبة الأولى، كانت تقلل من إمكانيات المعرفة العقلانية بالطبع، إلا أنها لم تستبعدها دائما، بل إنها، و بالعكس من ذلك، فقد قوي التيار الفلسفي الديني، أي التيار القائم على مزاوجة المعرفة الغيبية بالفلسفة العقلانية في مرحلة ما بعد الغزالي.

وهكذا، تعطي دراسة الصوفية، كاتجاه ديني فلسفي ذي تأثير قوي، إمكانية أكبر، ودفعة عملية لإعادة إنتاج تشكّل وتطور الفلسفة لدى شعوب الشرق الإسلامي. ويمثل هذا التيار اهتماما أوسع بكثير في سياق تاريخي فلسفي تسمح عملية التدقيق في مصادره الفكرية بتبيان درجة اعتماد التصوف الإسلامي على نظريات الفيدانتية الهندوسية، والعرفان، والأفلاطونية الجديدة، والزرادشتية، والتصوف المسيحي،الخ، وتسمح كذلك بتوسيع معرفتنا بآليات التأثير الروحي المتبادل بشكل عام. ويمكن لدراسة العملية العكسية، بمعنى تأثير الأفكار الصوفية على المنظومات العقائدية خارج حدود العالم الإسلامي أن تقوم بهذا الدور كذلك.

إن مفهوم" العقائد الفلسفية" في حالة الحديث عن الصوفية مفهوم نسبي. فالصوفية لا تشكّل أي نوع من المنظومات في الإطار الفكري. ويفترض الإدراك الصوفي، الذي يُنظر إليه كنتيجة للإشراق الشخصي، فردية التجربة الواحدة، والمعاناة الصوفية. وفي الحقيقة، فقد سمحت الصوفية بوجود"مدارس" متنوعة، كثيرا ما تشكلت، وتحولت تنظيميا إلى فرق صوفية، رغم الاعتراف بسلطة المشرفين الروحيين، الذين يقودون الأفراد في طريق الوصول إلى" اليقين"، إلا أن الأهم بالنسبة لمؤسسي الفرق وأتباعهم عادة يكون الجانب العملي، أي وسائل وطرق الوصول إلى المعاناة الصوفية، لا الحديث النظري عنها. ويمكن اعتبار" التصوف الفلسفي" ذا صيغة فلسفية أعلى درجة. ويعتبر حواريّه الأبرز هو" أعظم عبقري صوفي عربي" ابن عربي. إنه "حواريّ" بمعنى، أنه الأول في الواقع من بين المتصوفة المسلمين من تمكن من التعبير بشكل منظم وبشكل مكتوب عن العقيدة الفكرية للصوفية

يعتبر الشيخ الأكبر، أو كما يسمي نفسه،" خاتم الأولياء المحمديين"" حلقة ربط" مميزة بين المتصوفة الذين عاشوا قبله وبعده، إذ أنه عبّر في مؤلفاته بالتحديد عن"حكمة" المتصوفة السابقين، واستوعب المتصوفة المسلمون هذه "الحكمة" من خلال تنقية تعابيره المركبة". وقد اكتسبت" رسالة" ابن عربي أنصع تجسيد شعري لها في إبداع الشاعر الفارسي المتصوف جلال الدين الرومي.

وتستخدم آراء ابن عربي والرومي الأنطولوجية، والمعرفية، والأخلاقية من أجل التفكير ببعض أوضاع الصوفية العامة، المتصلة بقضايا الوجود، ودور الإنسان في الكون، وإمكانيات وطرق الوصول إلى اليقين، ومعايير المبدأ الأخلاقي، ووسائل الوصول إليه.

كاتب اردني

الكاتبه رضوى عاشور:
اعيش سجينة في قلعة من الخوف

* ماجد محمد الدهامين

الكاتبه رضوى عاشور، حاصلة على دكتوراه في الادب الأفريقي الامريكي، واستاذه بقسم اللغة الانجليزيه كلية الاداب، لها العديد من الكتابات الابداعية منها: الرحلة:أيام طالبة مصريه في امريكا، روايه(خديجه وسوسن)،(ورايت النخل) مجموعه قصصية،(سراج) روايه، وثلاثية(غرناطة)،(مريميه،والر حيل) الجزءان الثاني والثالث، و(حجر دافئ) رواية. ورواية(أطياف)،و(قطعه من أوروبا)رواية،و(تقارير السيدة راء) رواية، ولها العديد من الدراسات النقدية منها (نظرية للأدب)وهو دراسة للكتابات النقدية الافرو-امريكيه، والطريق الى الخيمه الاخرى،(دراسة في اعمال غسان كنفاني)،و(التابع ينهض) وهو دراسة عن الرواية في غرب افريقيا، في النقد التطبيقي.وشاركت في العديد من المؤتمرات،والقت محاضرات في العديد من المدن العربية، وكذلك الاجنبية، والجامعات..



وهي واحدة من المناضلات من اجل مكافحة التطبيع بين مصر واسرائيل، وهي لجنة الدفاع عن الثقافة القوميه ورئيسة تحرير كتاب المواجهه لسان حال اللجنة وعضو لعدة دورات في لجنة جائزة الدولة التشجيعية، ولجنة القصة بالمجلس الاعلى للثقافة..وكان هذا اللقاء مع الكاتبه الدكتورة رضوى عاشور.

***حصول الاديب الكبير الراحل نجيب محفوظ على جائزة نوبل: ماذا يوحى لكم هذا الحدث؟**

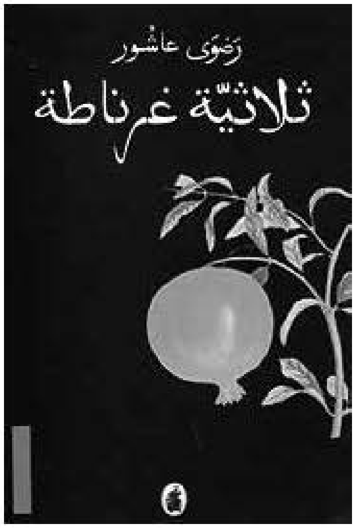
- خلال سنين طويلة لم ينل هذه الجائزة أى أديب أو اى عالم عربي رغم تواجد صفوة كبيرة منهم على السطح الثقافى.. مثل طه حسين وعباس العقاد وتوفيق الحكيم وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران ،وبعض هؤلا قد حقق من الشهرة والمجد مالم يحققة كاتبنا الكبير نجيب محفوظ المستحق لها بجدارة.

لذلك فأن منح الاستاذ نجيب هذه الجائزة انما يكاد يكون تكفيرا من هيئة الجائزه لذنب لا يغتفر.

ولقد رفض هذه الجائزة عدد من رجالات الفكر لان بعضهم رأى نفسه اكبر منها كبرنارد‌شو.. وبعضهم رأى انه قد سبق منحها لشخص أقل منه كما فعل جان بول سارترالذى سبقه الى الحصول عليها البيركامو

وهذا الرفض قد زاد فى مكانة الرافض لان الفكر لايقدر باثمان... والفن يبرأ من التواضع المخذول.

وقد لاحظت ظاهرة جديدة وهى حرصنا على المبالغة فى تكريم نجيب محفوظ رحمه الله، وذلك بعد نيله جائزة نوبل ..رغم عدم حاجته الى ذلك- فكأننا نقول للغرب أنت الذى دللتنا على قيمة هذه الجوهرة التى بايدينا،وهذا هبوط ونقص يجب ان



نربأ بانفسنا عنه، فنجيب محفوظ قبل الجائزة وبعدها هو قمه من قمم عالمه فكرا خالصا وانتاجا فذا واصرار على العطاء السخى...وان كان رحل بجسدة فأنه باقى وخالد باعماله وافكاره.

على اننى ارجو بعد الان ان نزيد ذاتيا من معرفة مبدعينا وموهوبينا، وان نعمل على ترجمة ونشراعمالهم وابراز صورتهم حتى ياخذوا مجالهم فى الحق فى تقدير ومواكبة العالم، فلدينا فى مجال الشعر وفى مجال الفكر والعلم والفن من يستحق نوبل بعد احمد زويل.

***كثير من الاديبات العربيات أعترفن أن المجتمع هو الرقيب الاول على ما يكتبن لانه لا يعتبرها نوعا من الخيال بل نوعا من التصريحات باحداث وقعت لها ومشاعر احست بها... وتجارب عاشتها؟ فهل تشعرين بهذا ايضا؟**

- نعم اشعر بهذا كما يشعر به الادباء والاديبات فى مجتمعاتنا.. وان كان هذا الاتهام يتركز اكثر نحو الاديبات.. بل اننا حتى نجد نوعيه من القراء يقبلون على الادب النسائى بهدف معرفة الاسرار الخاصة لهذه الاديبة من خلال ما تكتبه... هناك اشياء الاحظها على صديقاتى او على اناس يعيشون حولى...او اشياء تستوقفنى فى دورة المجتمع... والموهبة التى يتمتع بها الكاتب حقيقة هى دقة الملاحظة ودقة الالتقاط لما يجرى حوله ثم يعبر عنه...وربما يفعل بعض الادباء مثلى .

***حصلت على رسالة الدكتوراة من امريكا وهذا يدفعنا للمقارنة بين الظروف الابداعية التى يعيشها الاديب او الاديبة فى الشرق.. مدى اختلافها عن ظروف ادباء الغرب.. وكيف يتأثر ابداع ادبائنا بتلك الظروف؟**

- الاديبة فى الشرق- وحتى الاديب- تصطدم بكم مهول من الممنوعات والمحرمات تحد من مساحة الفكرو الابداع لديها... فانت دائما مكبل ومقيد لان القاعدة فى مجتمعاتنا هى التحريم..والاباحة هى الاستثناء، بينما الادباء فى دول اخرى اكثر تقدما ويعيشون فى مجتمعات تحترم الفن والفنان وحرية المرأة،وحريتها فى ان

تبدع وتتخيل ما يحلو لها، وتقول ما تعتقد حتى لو كان يصطدم باوثانهم وهذه الحرية هى الخبز والماء للفنان،والفنان لا بد ان تشحنه الظروف التى حوله من فنون اخرى، وحريه فى الاندماج مع البشر والتأليف والتفاعل معهم لينفعل ويفرز ادباً فى النهاية.

ولكن عندما تتأمل حقيقة الوضع عندنا تجدنى كأديبة او كانسانه تعيش فى الشرق سجينة فى قلعة من الخوف، والخطر الاكبر امام ان اكشف ما بداخلى او ما يعتمل فى نفسى امام الجمهور.

***لكل كاتب قضية.... اورسالة.. أو حتى نغمة يرددها كثيرا فى اعماله، ويكررها لانها هدفه من احتراف الادب، فما هى قضية الدكتورة رضوى عاشور؟**

- احيانا يضيق الانسان بما حوله ويصل الامر فى بعض الاوقات الى حد الاحساس بالغربة او الاغتراب، وكثير من الادباء او حتى الاشخاص العاديين يعزون عن ذلك بقولهم ليتنا لم نولد ابدا.. او لم نولد فى العصر الحالى، وارجو ان يفهمنى القراء جيداً عندما احيانا اقول لنفسى(ليتنى لم اولد فى الشرق) ليس هذا كراهية فى الشرق، بل اننى اعشق مصر وافديها بدمى، واعشق الوطن العربى ككل، واعشق تراث الشرق وفنونه وانتمى لترابه ولكننى



ارفض اشياء ابتدعها الناس تفسد حياتهم، ويعانون هم منها ربما اكثر منى وانا احب شرقيتى.

*** حصلت بعض قصصك على جوائز...فماذا تقولين؟**

- الجائزة هى تقدير لجهد الكاتب، هى تقدير من مجموعة من النقاد والباحثين والمتخصصين فى المجال، ولا شك ان هذه الجوائز تسعدنى، لكن يهمنى ايضا جائزة القراء، اى ان القراء يتابعوننى يهتمون بما اكتب ،لاننى اكتب لهم فى المقام الاول،لان القارئ هو هدفى، هو مابغاه، اما الجوائز فهي تأتى لدى فى المرتبة الثانية... المهم ان اصل الى الناس، وقد حصلت روايه(غرناطه) وهى الجزء الاول من الثلاثية الروائية على جائزة معرض القاهرة للكتاب لاحسن رواية لعام ١٩٩٤،(مريميه والرحيل) الجزءان الثانى والثالث من الثلاثيه حصلتا مع غرناطه على الجائزة الاولى للمعرض الاول لكتاب المرأة العربية بالقاهرة عام ١٩٩٥.وتم تكريمى على رواية (اطياف) و(ثلاثية غرناطه) وكان ذلك ضمن سته مكرمين من مصر وسته من العالم العربى فى معرض القاهرة الدولى للكتاب عام٢٠٠٣.

*** ما علاقتك بالاديبات العربيات؟**

- تربطنى بهن علاقات جيدة من المصريات وغير المصريات، فقد ذهبت الى الاردن وقدمت دراسة عن الكاتبات الاردنيات ومنهن الكاتبة سميحة خريس والكاتبة بسمة النسور، واخريات.

اعلامي اردني

ألم الكتابة / الكتابة بالألم في ديوان «حدائق القلق» لـ «نادر هدى»

❖ د. عبد الوهاب بوشليحة

القصيدة المعاصرة: سؤال النقد /نقد السؤال:

ليس ثمة مسألة أكثر أهمية في قراءتنا لتاريخية القصيدة العربية المعاصرة مع جيلها ومؤسسيها من التباس دائرة الرؤية بعد الألفية الثالثة، فالبحث في القصيدة العربية بعد الألفية معناه أن نبحث عن تجليات حضور الرؤية الإبداعية الجديدة، وجديد الرؤية، فجيل الرواد خرجوا من عصرهم وتاريخيتهم، وبهذا الفراغ المحتم، نجد أنفسنا أمام اختلاف السياق السوسيو ثقافي لكل من زمن الشعر وزمن الإبداع، زمن الكتابة وزمن الوعي الشعري، بتعبير آخر أن الشاعر في حلقته الثالثة/ الألفية الثالثة، ينتمي إلى سياق ثقافي مخالف، تتدخل في تشكيله المكره عوامل متعددة عنوانها العولمة - الكونية - الإمبريالية الجديدة، وأي توضيح لهذه المتغيرات ونتائجها الإيديولوجية، لا بد أن يبدأ من حقيقة أن أواخر القرن العشرين كانت الفترة التي شهدت أعظم الانقلابات التي عرفها الإنسان في تاريخه اوهي نتاج التغيرات في وسائط الاتصال عامة، التي تحركها الاستثمارات في التكنولوجيا والأشكال الثقافية (...) و هي أيضا مراكز الاستعمار الجديد(١)ب مما يعني أن رؤية القصيدة العربية في الألفية الثالثة تطرح مسألة الهزيمة العربية في حلقتها الجديدة، فحزيران الهزيمة مازالت حيّة كما يقول روجر ألن ذ حتى في أذهان الكثيرين، ولم يحن الوقت بعد لإجراء تقييم نهائي لهذا الأثر(٢). و إذا كان تأثيرها يتبدّى في طورها الأولي في تراجع الأفكار والقناعات، والفكر الدوغمائي، وتغير المناخات السياسية العربية للجماهير والأنظمة الحاكمة، فإن هذه الحقائق كانت حصيلة فهم القوانين الأساسية، ومن أجل الوصول إلى ذلك يفترض أن يجري البحث - ليس فقط - داخل الذات، وإنما في المجتمع، ففي هذين المجالين الأساسيين يمكن الوصول إلى الحقيقة إذا كانت ثمة حقيقة(٣).

إن حضور الهزيمة في الوعي العربي، معناه أن نبحث عن تجليات هذا الوعي داخل الجيل، داخل الأنا، بمعنى هل أنتجت قصيدة الرواد عالمها؟ مميزاتها؟ وأسئلتها؟ وضمن الأفق نفسه، هل الهزيمة كحقبة تاريخية عامة وغير محصورة في جيل دون جيل آخر (مع أخذ المرحلة في الحسبان والتدقيق، أي المادة الشعرية التي ظهرت في هذه المرحلة، ومع أجيال كتبت في الستينات والسبعينات والثمانينات، وتملك إيقاعا خاصا في كتابتها)، إن الإجابة عن هذا السؤال بموضوعية تبدو معقدة ومتشابكة وشبه مستحيلة أحيانا، إذ كيف يمكن ذ مثلا - أن نجمع بين الأسئلة

التي طرحها يوسف الخال وأدونيس والبياتي والسياب، والأسئلة التي طرحها المقالح ودرويش ومحمد بنيس وعز الدين المناصرة وفاروق شوشة؟ وكيف نؤسس لأزمة الهزيمة وهزيمة الأزمة؟ إن جيلا ممزقا، وفي سياق محاولته تحديد رؤيته للعالم ، فاته أن االوعي لا يتجانس ولا يعي ذاته دفعة واحدة، بل يخضع لمسار طويل، يعيد صياغة مركباته، ليجانسها أو يحيلها إلى بنيان متعدد العناصر، خاضع لعنصر مسيطر فيه، ونعني بذلك انه في وعي ،كل وعي، تتعايش وتتصارع مركبات مختلفة(٤) »لذلك فان سؤال تاريخ الهزيمة ١٩٤٨-١٩٥٦-١٩٦٧-١٩٧٣ هو حلقة مفتوحة، اقترنت بهزيمة حرب الخليج واحتلال العراق، وهي في الوقت ذاته المعادلة الحضارية التي قفزت فوق التاريخ لتعيد سؤال الوعي العربي من مجاله المسكوت عنه إلى المفكر فيه، وتحثه على إعادة النظر جذريا في كل ما يمتلك من تاريخ ومواقف وقدرات نفطية وطاقات فكرية ومعرفية، لكي يتمكن من مجابهة العولمة ومقوماتها، والكونية وأساليبها وأفكارها التي هي نتاج قرون من التطور العلمي والثقافي والسياسي، إزاء وعي عربي قوّض كقيمة علمية وثقافية وسياسية وأخلاقية، أي أن تهشيم الكيانية الثقافية هو النتيجة الملازمة لمستويات الهزيمة بما فيه الهزيمة الإبداعية، مما ألزم الشاعر بالضرورة فقدان مركز استقطابه التاريخي وهياالآلية التي عمقت تجزئة القصيدة العربية، وانحلال تأثيرها المتبادل وانعزالها المتزايد، وضمور الحس الشعري المشترك.

إن تهشيم الكيانية الثقافية في كلها الروحي هو انهيار ذ رؤيتها ذ الموحدة، وبالتالي غياب استمرارية المعضلات والقضايا الكبرى والجوهرية في الإبداع الفكري (٥)«ورغم أن صيحة حداثة الجيل المؤسس من حيث ابتعاده القصدي وتحديه الدائم للأشكال الأكثر تقليدية في هندسة القصيدة، ومن حيث تنوعها الداخلي، فقد ظلت حركيتها قلقة، لا يقر لها قرار.

إن صياغة مشروع القصيدة العربية كان صياغة المفهومات العالمية الحداثية، لكنه مشروع ناقص، وهو في النهاية خادع، منطو على مغالطة، وهو استجابة لشروط خاصة تتمثل في الحصار والسقوط والهزيمة، اوحقيقة الأمر أن مشروع الجيل ومشروع القصيدة العربية المعاصرة ،ليس موضوع بحث فكري - جمالي- بحد ذاته، بقدر ما هو منظور محدد نرى فيه تاريخ عصرنا، ذلك أن أي نظرية معنية بالمعنى والقيمة واللغة والشعور والتجربة الإنسانية، لابد أن تتورط مع قناعات أعرض وأعمق بطبيعة الأفراد والمجتمعات الإنسانية(٦)ب، لذلك امتدت جذور الأزمة الإبداعية، وأسست لمنطق وفلسفة الهزيمة العربية، ورؤيتها ومواقفها عندما تعلقت ا بالمصالح المحددة لجماعات بشرية محددة في أزمنة محددة وتعززها(٧)ب.

إن القصيدة العربية الجديدة تعبر عن أزمة مشروع، وما تزال الظروف الثقافية والسياسية والاجتماعية ونقمة النفط التي نشأت فيها غير مستقرة، والظاهر أن أزمة الشعر العربي المعاصر ثاوية في ذاته لم تتململ بعد كرؤية لولادة نص جديد، قد يأخذ المخاض مسافة جيل أو جيلين، لكن ولادتها مرهونة بإفرازات الحركية الثقافية العربية مع القرن الواحد والعشرين، بعيدا عن الإثارة والتضخيم الذاتيين لجيل التأسيس وإسقاطات متوالية عنه، تغمر الأفق وسحابات الممكن.

الألفية الثالثة: أي نص شعري:

إن البحث عن النص - النص الشعري الجديد - يضعنا وجها لوجه أمام الوعي الحاد بالألم، والمعاناة، وتقديم الاحتمالات المستقبلية، وإذا لم يكن سهلا تمييز هذه المشاعر بين شاعر وآخر، في ظل هذه المعاناة التي رسمها ويرسمها النظام الدولي الثقافي الجديد، فإن معادلة الهزيمة الكلاسيكية وإيقاعها في الوعي والذات العربي ليس لها معنى، بمعنى آخر، أننا قد أصبحنا بالفعل مندمجين في الأبنية العميقة لهذا النظام الثقافي، بل أن الشعر العربي اليوم يعيش على نحو مختلف أو على أقل تقدير يشعر بذلك، وبالتالي أمامه خيوطا غير معروفة، وارتباطات عصبية غير مشكوك فيها تمارس ضغوطا وتفرض حدودها، ولا يمكن الخلاص منها إلا بمعاناة الألم الشديد في فحص الذات فحصا دائما وقاسيا، وفي إقامة علاقات جديدة (...) التي من خلالها - قد- تنشأ علاقات معقدة وعسيرة بين جيل مرهق ومنتهي، و جيل أكثر شبابا و أكثر قوة (...)، إذن فقد اجتمعت العناصر الرؤيوية، ليس فقط للشعور بالصدمة الضياع، بل لألوان جديدة من التراجيديا، ستمارس عملها على

نطاق واسع(٨)«، وبالتالي فإن شباب جيل الألفية الثالثة ورؤيته الشعرية المأزومة في عالم يتغير، سيراهن على مشروع نظرية الشعر المعاصر الجديد، ويقف عند النص الشعري ليبحث عن مختلف معاني الحضور، سعيا إلى بلورة نهضته، وتدعيما لفلسفة الاختلاف بأهداف فوق الهزائمية، إنه الممكن الشعري عند انبثاق ميلاد نظريته الشعرية المستقبلية، التي تقدر على ترسيم قطعة ابستيموجمالية.

بهذا المفهوم الاستراتيجي، تصبح القصيدة في درجة الألفية الثالثة جزءا من المحنة العربية في تمظهراتها الفكرية والجمالية، وانزياحها عن موروث الرواد ذ الوصاية الأبوية ذ ودرجة اغترابهم الإنساني، وهزيمتهم في بعدها الحضاري، ومن ثم فإن كل الرهانات هي بدرجة أو بأخرى تؤسس لفلسفة الهوية- صحيح أنها مرآة لرؤية الذات، ورؤية الآخر- ولكنها اتتضمن إستراتجيتها الثقافية (...) وتعزيز الانتماء، وتطوير الشخصية(٩)ب، لأنها من طبيعة تاريخية وثقافية منفتحة على أنا العقل وعقل الأنا المفقود، الذي لم يتأسس بعد، حتى كفجيعة، كألم، وكحلم وخلاص.

مما سبق ذكره، تمثل تشخيص أساليب الإبداع الشعري للجيل المؤسس، في محيط مثاقفة ثنائية: شرق/ غرب، ماركسية/ ليبرالية، نقطة الانطلاق لفهم حركة الواقع الشعري الجديد - واقع الشباب-واستيعاب تعرجات، وتداخل خريطة الأوضاع، والرؤية الإبداعية التي هي في حالة تغير مستمر، وضمن هذا الإطار فان سؤال استشراف نص شعري في عـلاقته بالشعرية من وجهة، وسؤال العهد الجديد في علاقته بالمستقبل الشعري، يعني أن الجيل التأسيسي انسحب أو على وشك الانسحاب من العالم، وبالتالي فالجيل الجديد أصبح اقرين المتسائل الذي يعرف أن السؤال أهم من الإجابة، وأن الشك علامة عافية، وأن البحث الذي لا يكف عن توليد السؤال هو سر الحضور المتجدد للإبداع في زمن لا يكف فيه كل شيء عن التغيير(١٠)«، وبقدر أبعاد هذه التساؤلات، فإنها تعكس ألوانا من الوعي لدى الجيل الجديد، وأصبحت على نحو متزايد أكثر ارتباطا، رغم ضبابية الرؤية، ورؤية الضبابية لنظام مشروع القصيدة الجديدة التي تتطور بدورها، في اتجاهات ذات دلالات ذاتية، إنسانية تتجاوز ما اصطنع كحدود للإبداع المستقل بذاته بعيدا عن أشكال الوصاية.

إن مشروع الرؤية الجديدة، هو نتاج النقلة التاريخية الحاسمة في طبيعة إدراك البنى الفوقية، التي تبلورت مع فعل مثاقفة عرجاء في منتصف القرن العشرين في ميدان الفكر والفلسفة والأدب، وبالتالي فإستراتيجية مشروع الرؤية، ورؤية المشروع البديل، تتلاءم وتتكيف مع عودة سؤال القصيدة العربية ومواقفها القلقة، فالعالم تغير، والتغيرات تفاعلت لتنتج إحساسا جديدا بفعل الإبداع العربي، وبالتالي فتجربة نادر هدى بوصفها ممارسة وإحساس بمهارة مستقلة في ذاتها، ومشروع رؤية إبداعية وموقف من العالم، أخذ جذوره من التغيرات الجذرية كشرط للكتابة، بعيدا عن أشكال النظريات المعقدة، في وسط مجتمع مازال في طور بداوته الفكرية، بتعبير آخر، أن جدلية الرؤية بين الفن والمجتمع، والمجتمع والفن، والفن للفن، والتي كانت جزءا من لوائح الجيل المؤسس، أعادت وضع مشروعهم موضع سؤال، فكل ما كتبوه يؤكد طبيعة العلاقات المعقدة و المنحرفة التي تجاوزته عن وعي أو دون وعي، عن قصد أو دون قصد، وبالتالي ينفتح لجيل نادر هدى أفق المعركة الجديدة لتحقيق الحداثة الفاعلة، فالثقافة العربية بمختلف تفرعاتها الميدانية لا تحتاج إلى نظرية معرفية جاهزة، بل إلى تأسيس نظرية شعرية هي النهج المفضي إلى معرفة فعالة تسقط كل الأصنام الموروثة - أصنام الأنا - أصنام الآخر .- (١١)«

إن الشاعر - نادر هدى - في ديوانه "حدائق القلق" يعمق الدلالات الجوهرية التي تنشأ من العلاقة الجدلية بين الشعر والرؤية للعالم، بين الشعر والبعد الأنطولوجي، ليقترب على حد تعبير كمال أبو ديب من اا‌لبنية المعرفية ذ فهي ذ بنية تتشكل في ذات الفنان حصيلة تفاعل دائب وطويل الأمد ذ تصور الجيل الجديد ذ بين هذه الذات والعالم، بكل أبعاده وجوانبه و الفاعليات المؤثرة فيه، التي يتعرض لها وعي الفنان أوتصطدم بها ذاته معرفيا أو تجريبيا، ويندرج في هذه البينة التاريخ ذ السياسة ذ الذات المأزومة ذ الحب ذ كما يندرج ضمنها البعد المتزامن لوجود الذات في العالم على كلا المستويين: الوعي واللاوعي، وفي الأبعاد

المتكاملة لوجود الذات الفردي و الطبقي و الاجتماعي والإنساني(١٢)»، لذلك فإن تتبع ظاهرة كتابة الألم، وألم الكتابة، والبعد الذي بلغته في ديوانه، خطوة ضرورية على صعيد القراءة النقدية، وعلى صعيد الإبداعية الجديدة وعلاقتها بالعالم، لمقاربة فهم أكثر للعالم الجديد في تعقده، وتشابكه والتي يعد ديوانه واجهة لمخاض وثورة في مرحلتها الجنينية، ومن ثم فنادر هدى في تعريته الواقع على مستوى الشكل والمضمون، فإن علامة شعريته توغل في الواقع العربي الدولي، في وعيه الزائف، واختراق ترسبات موطن الجرح العربي بوعي لا يستكين، بحثا عن منتهى خلاصه الصوفي وإنسانيته المثخنة بالآلام و الجراح.

دائرة الأوجاع المتعالقة / تعالق الأوجاع:

إذا كانت حلقات الهزيمة أو النكسة ،توفر ما يكفي من الأدلة على أن وضعا تاريخيا غريبا غير عادي قد تحددت معالمه ليس فقط بسبب ثقل المعاناة، ولكن أيضا بسبب تعقد العلاقات القائمة بين الفعل ونتائجه، في الوقت نفسه فان من المتوقع بالنسبة لكل أولئك الذين عانوا وطأته أن يطلقوا مشاعر معاكسة، إحساسا بالخلاص - على الأقل - أو أملا لعودة "العنقاء" الجدية، وبالتالي فان تجليات الوضع العربي في عالم الذات الإبداعية, يؤكد قيام هذه التجربة في وعي ثقافي ذات حركية بطيئة، وهي في جوهرها تعبيرا عن ذلك النظام الذي عاش موته.

وإذا كانت القطيعة الإبستموجمالية داخل دائرة الوعي بما فيها من إحساس ومشاعر، بين رؤى الماضي وقلق المستقبل، فهي لحظة القطيعة ولحظة الثورة، حتى في طورها الجنيني فهي تتشكل مع الجيل الجديد ذالوعي الجديد ذ لكي تستقر على مهل للكشف والمكاشفة المستمرة في مجمل الثقافة الشعرية، وكأن ذ نادر هدى ذ يحس بأهمية الهزيمة والنكسة مكونا للشعر الجديد، وممهدا لقبوله، فحرص على تقديم زوايا نظر متعددة لقضايا متعددة وموحدة في نظرتها للعالم.

إن خيط الأوجاع الذي يربط الديوان، يعكس في جانب منه وعي الشاعر، الذي ينتمي بصورة مباشرة إلى جيل حيرة المساءلة، التي تظهر فلسفته الإنسانية العامة، وهنا يأتي الخطاب السياسي مع ذات الرؤية، وإن تحولت - لظروف تاريخية وذاتية - عن واقع النكسة الكلاسيكية في خطاب الجيل التأسيسي، فنادر هدى يشكل الكلاسي إلى عالم خاص، هو العالم الممكن في شعريته، لا تنفصم انفصاما نهائيا عن ذلك الواقع، بل يبحث من خلاله عن طريق آخر للخلاص، ويدينه في الوقت ذاته، ولهذا فدائرة الأوجاع المتعالقة فيه ما يوحي بالتعدد ضمن الوحدة، أو أنه رؤية واحدة ضمن التعدد، فالأوجاع بصيغة الجمع رغم تفتتها وتعددها مدعوة إلى وحدة تمنحها إيّاها صفة التداخل والتشابك، ففي التشابك تفقد العوالم استقلالها، وتغدو صورة لمستوى نفسي واحد، كما تحمل قسماتها وتشي بما تكتسب من التشابك والامتداد إلى فضاءات أخرى، ما يميز مرحلة الفواجع إذا هو وحدة الرؤية وتمظهرها في بؤرة متعدية بنفسها تتصل شعريا، أبرزها إيقاع التاريخ العربي في دائرته المنغلقة على نفسها.

إن أبوابَ التاريخ تُغلَّقُ أمامَنا
وأنَّا نعدُّ أيامَنا على حسفاتِ
خُطىً تضلُّ بناة(١٣)

إن سردية ذ نادر هدى ذ تبرر تعرية التاريخ العربي في دفقه شعرية مركزة بشحنتها الشعورية، ووعيها الحاد، وبالتالي توسيع الإطار المركزي للقصيدة؛ تجسيدا لتداخل عوالمها الفرعية، وقد أصبحت بالفعل مدمجة في الأبنية العميقة لهذا التاريخ، بدرجة تفوق ما اعتدنا تصوره أو حتى الشك فيه.

/

أكان يعلمُ "الحسين"
أن دمَهُ النازفَ في كربلاء
هو ذاتُ دمُنا
والذي لم يزلْ نازفاً
حتى تاريخ كتابة هذه السطور في ٢٠٠٤/٤/٨*
وإنا لم نزل نتجاذبُ دولةَ الأيامِ
بين مقتولٍ وقاتل
ونعتصرُ حبرَّ الكلام
لندلَّ على سيمائنا الواحدة
وإن أكفَهُمُ الضَارعةَ هي ذَاتُ أكفِّنا
وإن آخرَ كلماتهم هي ذاتُ كلماتِنا
وان دقائقَهم الأخيرةَ، هي عمرُنا كُلُّهُ
نورِّثُهُ جيلاً فجيلاً
ونغطُ في أعبائنا محنطينَ
لا طائلَ منا سوى أن تتحلَّلَ أجسادَنا
فتصبحُ نفطاً
يختلفُ أعداؤنا عليه، فنقتتلُ
ليستقيمَ التاريخُ، وتنتظمُ

الجغرافيا(١٤)

إن الذات مؤكدة هنا في صيغة الاستفهام الإنكاري ,ولا يكتفي السرد بالشهادة على الواقع ,حيث يتوارى الراوي في ذ أكان ذ ليكشف حقيقة هذا الواقع التاريخي ,فالذات الساردة مؤكدة بالبحث عن الحسين، وفي الحسين عن كنهها وحقيقتها التاريخية، بوصفها بعدا لمركزية الفجيعة في العالم العربي، بدءا من الحسين بن علي، إن فعل التداخل بين الراوي والحسين »يفترض أن الإشارات والشفرات الموجودة في نص التداخل بعدد من الطرق غير المتوقعة (...) تعتمد على مبدأ إطلاق الإشارات بوصفها دوال حرة لا تقيدها حدود المعنى الذي قصده المؤلف أو قصده النص(١٥)«

فحقيقة الحسين موجهة إلى علاقة نصية نجد ترسباتها في مجموع وعي الشاعر ووعي النص، وهذا المفهوم تتحرك معه إستراتيجية الحفر في التاريخ المدون وتاريخ المسكوت عنه ,بمعنى آخر أن فجيعة الحسين هي فجيعة التاريخ العربي وفجيعة الحضارة ,إنها تاريخ الثورة المغدورة، وغدر التاريخ، وبالتالي فكشف التاريخ, و فضح وعيه الزائف هو في التحليل الأخير إبداعية لموقف الإنسان" نادر" للبؤرة التراجيدية في الوعي العربي، في عصر يستطيع فيه الرؤية بوضوح لأكثر الروابط الأساسية بين شكل التاريخ وشكل دراميته، والحلم الأنطولوجي في التواصل مع الذات المتقطعة والمنقطعة.

إن تداخل إيقاع الفاجعة بين الحسين والأنا، هي جزء من العملية التاريخية في انهيار المشروع العربي والانقسامات العميقة في زمن الصدمة والضياع.

طافحٌ وجعي في الذاتِ/ الرؤيا
الوطنِ/ الأمةِ
طافحٌ في سوءِ القصدِ والمعنى
طافحٌ في صروحِ البلادِ البعيدةِ
مشيدةٌ من جمرِ دمي
تغطُ في جيوبِ الفقرِ
وخططِ التنميةِ المتعثرةِ
ومَنِ الأصدقاءِ
طافحٌ في الدساتيرِ المُعطَّلةِ
وبياناتِ الثقةِ
وخطبِ البرلمانين
/
أكاد أعد نبضات قلبي...
-في وطني جوعٌ
-في وطني وئدٌ لشفافيةِ البلّورِ
)وأرى خللَ الرمادِ وميضَ جمرٍ) (١٦)

إنَّ صورَ الانشطارِ والتناقضِ بين ثنائية الوعي/ اللاوعي ذ الانتماء/ اللاانتماء، تمارس اليوم على نطاق واسع وعلى نحو معقد، تضفي على ذاتها أشكال الانقسامات والتناقضات العربية، وبالتالي فالإحساس بضياع الرؤية هو امتداد لضبابية المستقبل أكثر من سواه، ويبدو الوعي في حالته السكونية جوا ملائما للانتقال من حالة "تراجيدية" إلى حالة "يوتوبية"، لرسم لائحة الكينونة الممتدة بين زمنين: زمن انهيار الوعي، وزمن الانفصام غير أن هذا الانهيار قد تحقق في المصدر ذ طافح- و في رؤية الذات على امتداد الوضع ذ وضياع المعنى - الحقيقة ذ والجوع، ففي كلمات محدودة فجر الشاعر كل شحنات الرفض واليأس وعبثية الماضي والحاضر ليشكل »وعيا فوقيا يمارس وظيفته، ويحقق ذاتيته كتجربة شعرية تعي نفسها تماما داخل اللغة(١٧)«، وبالتالي فالوعي الشعري بوصفه إيقاعا نفسيا ينأى عن أي قيمة وجودية ,حيث الإحساس بالمواجع والألم ليس في التحليل الأخير إلا إيقاع موت ذاكرة الوعي الثقافي العربي ,وليست أزمة الوجود سوى جزء من أزمة هذا الوعي ,يتبين إذن الكشف عن جمالية الرؤية اللغوية في النص تحيل في الآن نفسه ,إلى الكشف عن الموقف من الفعل الإبداعي ,وعن تمثلات مستوياته الجمالية في الكتابة عند الشاعر.

إن نادر هدى ذ بوصفه نخبويا ,ورسولا ضمن المنظور السوسيو ثقافي ذ يجعل من الحس الزمني متعاليا على مجرى الواقع، لذلك يبدو ذ النص- في بعض سماته اعلى شروط ثقافية لا تتحرك في أفق نصنا الأدبي بدوافع اللاشعور أو اللاوعي الجمعي فحسب، وإنما بدوافع واعية مشروطة بحركة الوعي في لحظة تشكله ألآني/ المكاني، فكأن النص يعيد صياغة الثقافي، ولكن بين باب المسكوت عنه والمضمور والمغيب في تاريخنا (...) الأمر الذي يجعل من الأدبي في ساحتنا تاريخا داخل التاريخ، تاريخا ضد التاريخ(١٨)«.

يصحو الشاعر، ويغمض عينيه على هذا الهمّ اليومي، كابوس مفزع يطارده دون رحمة، لا من فرط تمزقه على الذات ذ الوطن- العراق، بل حزنا على الأمة العربية:

يا ألله...

أما من وطنٍ يدلُّ علينا
ندلُّ عليه
أما من ذاكرةٍ نؤثثُها
/
كأنَّها الرحى هذي المواجعُ
بين صمتٍ مُعَمّى، ولهاثٍ مُغرَّبْ
....
ما نازعتُكَ أيُها الوطنُ
ما خنتُ الملحَ
وبنتَ العَمّ فيك
لكنَّها الغربان عمَّتْ
فضنّت البئرُ
تعكرَ مائها
وسُمَّتْ (١٩)

تأتي سمة البحث الانطولوجي والكشف الصوفي، في النداء ذ يا الله، من حيث هي غاية التحول الرئيسة عند الشاعر، في تجربة ظلت تلح على السؤال والتحول عن العالم وفيه بهدف الكشف عن حقيقة الوطن.

»وبما أن الوجود عند الحداثيين هو لاشيء خارج الزمن الإنساني(٢٠)«، فإن تجربة البعد الصوفي تحاول إيجاد نفسها في الزمن الفزيائي، والزمن الروحي لتستحيل فاعلية الدليل عن الوطن، إلى فاعلية كشف ومصير، تختزل في الوعي الشعري معادلة البحث عن الوطن، الوطن الحلم.

أيا كان، فإن إثارة الذاكرة ذ التاريخ- تقدم كسجل جديد، فرصة لا تتهيأ لوعي الجيل الجديد إلا مرة واحدة في الحياة، ليس لمجرد الولادة أو البعث، ولكن ثمة في العالم الجديد رؤية لمستقبل لا يعدّ مستقبلا، صار تجليا بفعل الاكراهات والفوضى، ليستحيل في التحديد الأخير، إلى مجاهدة يمكن للذات أن تعرف طريقها، وتكتشف سبيلا لجعل قانون الله جليا، لذلك تم التوسل بالخيانة/ الطهارة بوصفها سلطة للتعبير عن المخاوف التاريخية والأخلاقية والاجتماعية وأشكال التناقضات، ومن ثم منحت ثنائية الخيانة/ الطهارة ذاتها كموضوع لتأمل مشاكل الهوية، والرعب المسكون في الذات العربية خوف من السقوط والشر والخطيئة.

إن التراوح الديناميكي للثنائية السابقة »يخلق نوع من الطاقة الحيوية التعبيرية، تجعل الذات تتجاوز السطحية الواقعية الأحادية ذ للقضايا- إلى العمق الوجودي، حيث تتماهى الذات مع أشياء الوجود، لتعيد صياغة نفسها من جديد عبر السياق اللغوي ذاته(٢١)«، مما يحقق وعي اللغة، ولغة الوعي في مستوى كما سميناه، الأوجاع المتعالقة/ تعالق الأوجاع، مما يعني أن نادر هدى ينقل المأساة من العالم الخارجي، ليعيد إنتاجها وصياغتها من جديد، على نحو يحقق له ولادة جديدة ومتجددة في علاقة الشعر بالفكر وبالفلسفة.

الدخان... الدخان
الذي يعصف بنظرية "النشوء والارتقاء"
ومدارس "الإحياء"
كله... كله
بلا نار
/
هذا الدخان كاذبٌ، فناره ليست من عندنا
....
لا فرق بيننا
وفق الدساتير والقوانين المعطّلة
/
في العدل والإنصاف
مكمن المشكلة(٢٢)

إن حركية الرؤية الحداثية عند الشاعر، تقارب البعد الفكري والفلسفي، إلى حد أن ما امتصه النص من نظرية علمية وفلسفية أحاله إلى خطاب معرفي حقيقي، لتصبح تحولا فكريا وحالة عقلانية وما نعنيه بصلة هذا الموضوع، فإن الشعرية هي خرق و تجاوز للمعطى الموضوعي، وبالتالي تمتلك الذات قدراتها لتجاوز المعرفي إلى الإبداعي.

ولاشك أن انكسار الحلم العربي قد دفع الخطاب الشعري إلى تحويل الرؤية، إلى منطقة الدلالة الميثولوجية ذ الدخان- النار، في تأسيس علاقته بالوعي الشعري، وإذا كان الشاعر قد ربطها بالحاسة البصرية كوظيفة تعبيرية، بوساطتها تنفتح اللغة على احتمالات القراءة داخل النص، فإن الحسي عمّق الدلالة الميثولوجية للدخان- النار، و أعطى تصورا إيحائيا مكثفا، بحيث تمّت تعرية الزيف العربي.

فالميثولوجية في ضوء هذا المعطى، هي حضور كائن ترميزي، يحيل اللغة إلى صيحة يدفعها هاجس الاقتراب من البؤرة المتوترة في الذات العربية، إنها الرغبة الملحة والملحاحة التي تولّد حالة الغموض »الذي يسميه عبد الكريم الخطيبي اللا تواصل(٢٣)«، ضمن هذا الإطار والتوجه لمسار النص القلق لراهنيته، يضع نفسه على محك التصادم والتدافع بالمساءلة، التي لا

تعيق تجذره معرفيا وجماليا داخل التجربة السياسية العربية، وبالتالي «يكون تأصيلا ذ للوعي الشعري عند نادر هدى، بوصفه شكلا من أشكال المفارقة الحسية للحياة -العربية ذ لا أن يكون انزياحا مراوغا يظهر الجماليات اللغوية بالقدر الذي يخفي خلفه الروح المحفزة التي تعمق الحس التاريخي بالوعي الشعري المحلي(٢٤)»، بتعبير آخر، إن اندماج فردانية الشاعر مع النموذج الأصلي ذ الفرد العربي ذ على انه شخص وحيد، شخص غريب ومتذمر، يقودنا إلى التساؤل عن الوضع الانطولوجي، للشاعر عن مملكته عن خلاصه ونصيبه من الأفق، من جدلية الموت /الحياة ذالعدل /الظلم الانتماء /اللاإنتماء.

أحاديث الروح /مملكة الطهارة:

حين يتحدث نادر هدى عن الفواجع والآلام فإنه يتذكر دائما أن الهزائم لا تسري بالقدر نفسه على الإنسان العربي المعاصر ذ المثقف ذ لا احد من هذه الأجيال قد صنع الهزيمة، إنها صيرورة الزمن العربي، وبالتالي من الصعوبة بمكان أن تولد في هذه الأمة ثم تكتشف أنك مهزوم ومأزوم، إنّ القصيدة عند نادر هي صورة للرفض من خلال بنيتها الشكلية وبنيتها الدلالية، وهي في ذلك تكشف أن آفاق ما بعد الألفية الثالثة - ما بعد الحداثة - «لم يعد الإنسان مكانا - أي محلا - للأوامر والنواهي أو قوانين القوى الخارجية عنه، بل قطبا آخر يقابل هذه القوى.(٢٥)»

أقتاتُ الوقتَ
وأنزفُ فيه
هو العمرُ
وكالثلج يذوب
....
أدمكِ مسكٌ، ودمي ماء
لتعكِّر بئري
تهدِّم بيتي
وتنشدني في الليلة الظلماء!
/
عزَّة النفس
كم
أنت
قاسية (٢٦)

تتحدد قيمة الوعي الشعري بوصفه تجسيدا للتواصل بين الذات والعالم الأنا/ الآخر، اللغة/ الجسد، وبهذا المفهوم التواصلي وديناميكيته لتحليل نسيج الثنائية المذكورة تصبح الكتابة موقف انطولوجيا وفلسفيا، تعيد سؤال الشعرية إلى درجة الصفر ليدخل في علاقة جدلية مع الزمن الذات ذ الخلاص، وأنا الجسد الوعي، ووعي أنا الجسد، بوصفه إيقاع اليوميات ذ الحاضر والمستقبل ذ ومن هنا يحيل سؤال الوعي الوجودي عند نادر على السؤال التالي: إلى أي مدى يمكن اعتبار حركية الوعي الشعري عند جيل الألفية الثالثة مقاربة انطولوجيا جديدة للبحث عن انطولوجيتها في زمن الفجيعة؟ بمعنى آخر إن النص فضلا عن حسه الإيديولوجي الذي أضفاه زمن الفجائع والأوجاع على الذات والهوية والانتماء، يتجاوز تراتبية الحضور العربي وأشكال الهزيمة في تاريخ الشعوب والأمم المعاصرة، بحثا عن تاريخه الذي يتلّمس مكونات أجزاءه من داخل الوعي الفرداني والجمعي ذ العربي بعيدا عن الوصاية السلطانية، وقد انعكس هذا المؤثر الوجودي في اللغة وداخلها، وفي زمن الفعل ذ أقتات - أنزف - تهدم. ومن الطبيعي أن حضور هذا التشظي الذاتي والتجزؤ والتشتت، الذي تبدو فيه بنية الفعل متسقة ومتجانسة، يعني أن مركزية الواقع في توازي مع لامركزية الرؤية الشعرية، وهي إستراتيجية أرادها الشاعر لفتح ميثاق جديد مع المتلقي لاستنطاق صمت النص/ ما وراء النص.

ولاشك أن القراءة الخطية لملابسات ذ الأفعال - لا تسعف في استيعاب عمقها بقدر ما يسعف تفكيكها إلى دلالاتها المفصلية، ثم تركيبها بما يخدم تأطيرها للدورة الرؤيوية الثاوية في صلب النص، وبموازاة الطبيعة البنائية للنص المفصلية شكليا ودلاليا، التي تدعم رهاننا إلى عدّ رؤية الشاعر للعالم رؤية سوداوية، إذ يتوافر نوع من التماثل البنائي بخاصة على المستوى الدلالي بين البنية الدلالية العامة للديوان والبنية الدلالية للسوداوية في جوهرها الترميزي. وبالتالي النظر في عالم نادر هدى بوصفه لوحة للعربي وعناصر حالته الروحية، ولهوية مطمورة بسبب عنف السلطة العربية ومشروعها التدميري، الذي عمل على تشويهها وتغييبها، ومن ثم فهي إنشاد عقلاني وجمالي إلى ذاكرة مفقودة، وتوق نحو زمن مفتوح على زمنين الزمن الحاضر والزمن النفسي ذ البركسوني ذ مما يشكل مسلكا وجوديا مندغما

في شعائر وأحلام الوعي الممكن عند الشاعر، لذلك لا نستغرب أن تتلبس الروح كسياق إيديولوجي وإبداعي للهوية الانطولوجية الجديدة بالبحث عن الطهارة الأولى والمثل العليا.

ولأني أعوذ بالقصيدة
أن تكون ماءً وغثاء
ولأني أشربُها الوجع معجّناً بالتراب
وحناء الأمهات
ذاكرة تلمُّ الهداة
ولأنها تمردي...
أعلن راية العصيان
وأبحث عن "أفلاطون"
في أعالي... أعالي السماء (٢٧)

إن العالم السوداوي في المتن عند نادر هدى ينفتح مؤثره بشكل واضح على أفق العتمة، ويمثل الحد الدلالي الموازي لبنية الاكتئاب في شخصية جيل الألفية الثالثة، وللفضاء الجحيمي الذي هو عالم النص/ عالم حدائق القلق، فالنموذج أنتج ذ وينتج- علامة دالة تؤول إلى السواد والدكنة والوحشية والاشجان والصمت، واليأس والمرارة والمأساوية والضياع الأنطولوجي.

ولعل هذه العوالم كافية - بما فيها من إشباع ترميزي - لخلق فضاء تخييلي يبحث عن الصفاء الأفلاطوني لعالم الموت، الذي يلف وجود الإنسان العربي.

إن هاجس الذات في مجالها الطبيعي، بعيدا عن أي خلل سيكولوجي، يحيل على أن للذات الواعية استمرار خصوصيتها الوجودية، عبر تلوين عناصر المجال المستوعب لكينونتها من جهة، وحضورها التاريخي، إنها حالة استحضار لفلسفة الوجع كدلالة على رؤيا شعرية تتوسلها القصيدة ذ النص- لبنية الوعي لدى نادر هدى، بينما التراكيب المجازية للقصيدة ذاتها تمثل التراث الصوفي من الوعي الشعري الذي يتجلى في "ماء ذ الوجع- التراب ذ الحناء ذالهداة ذ السماء"، وهو قاموس يشكل المدى الأقصى لبلاغة العصيان، إن العصيان مصدر انطولوجية الروح عند الجيل الجديد وعنصر من عناصرها، ويعدّ منبعا للهواجس وأحلام اليقظة لأنه تجسيد لإيقاع التواصل بين الجسد/ الروح بين لغة الجسد /لغة الروح.

إن العصيان لا يمثل محض تضخم لحس ثوري يرجع إلى حيثيات ذاتية قد تجد تبريرها في تشاؤم الشاعر وأزمته الوجودية، فانطلاقا من الوحدات اللفظية المهيمنة في النص السابق نؤسس مدخلا مشروعا إلى عمق بنية الثورة ,أو جدلية الانتماء/ اللاإنتماء في منطق جيل الشاعر، لقد اعتنق هدا الجيل مجموعة من الرموز التراثية المؤسسة للذات، وهي في الآن نفسه طقس حياتي/ رحم الحياة، ومصدرها الإشاري المجسّد لإشكال التواصل بين الأحياء والأموات ووسائطه، فالحنة/ الأم، الحنة/ اللون هو بالدرجة الأولى تكثيف طاقة، وهذه القوة التي تحتويها علاقة الأم الحنة/ الحنة/الأم إنما تصدر من ينابيع طبيعة الانتماء للأرض الأم، الأرض التاريخ / الأرض الحضارة.

لم يعد في الوقت ما أصرِّفه
لكنه العشق، يأبى الانحناء
يأبى معاجم الصرف والنحو
ومعادلات الكيمياء
وأحتويه آية
لأحاجج الليل
والصخر
والمومياء
فيا كل فاعلي الظلم
ابتعدوا
إني أحبّ الحياة (٢٨)

هنا لا يكف الوعي الشعري في أن يتحول إلى قيمة انطولوجية، بل يعقد ميثاقا مع الذات بوصفه شاعرا مسئولا ذ مثقفا عضويا ذ فهو عندما يختار، يُحدِّد بشكل كبير موقفا من السلطة التي قد انتزعت من كلمات اللغة دلالاتها، واغتصبت معانيها اغتصابا وطوعتها تطويعا قهريا لغايتها، وطبَّعتها تطبيعا مرغما، فلا تقتصر مسؤولية الشاعر في هذه الحالة على التعبير عن موقف، بل تصبح مسؤوليته أيضا إرجاع الكرامة لهذه اللغة التي دنستها السلطة، من هنا تتموضع الدلالة الواسعة لصيغة النداء ذ فيا كل فاعلي الظلم - لسؤال في صميم أزمة المجتمع السلطوي ,إنه سؤال النص الجذري ذ الذي لا يمكنه إلا أن يكون صادما، وعدوانيا و قاسيا، وبذلك تكون الرؤيا ثورية، بالقدر الذي تكشف الطاقة التحررية لقوى الذات، وقوى الوعي التي تصهرها في أكثر طرقها جرأة وتجريبا ومخاطرة، وبدمجها في بنية جمالية.

تفضي إذن الصيغة ذ النداء ذ إيديولوجيا إلى رفض الاستلاب، بوصفه مفهوما يصادر على إمكانية نشوء وعي صحيح، وبالتالي يراهن نادر هدى في النص على تعرية الوعي الزائف المتمثل في الاختلاف بين المصرح

به ذ الأنا ذ والمسكوت عنه ذ السلطة العربية - بين الخطاب والواقع، ومن خلاله كشف القناع عن واقع هيمنة واضطهاد مؤسسة السلطان «فالوعي الزائف ليس تمثلا خاثا للواقع بقدر ما إنه نقل للممارسة الزائفة إلى مستوى الإنسان/ الحياة ذ ومن ثم فرغم زيفه فهو كاشف عن واقع الهيمنة(٢٩)«، ارتكازا على العلاقة السلبية الوعي/ الوعي الزائف «التي بمقتضاها ينفي الفن المجتمع التحكميSOCIÉTÉ ADMINISTRÉEويربأ بنفسه عن التواطؤ مع منطق الهيمنة(٣٠)«، فأن شعر اللغة الليل ذالصخر ذ المومياء ذ الانحناء- وإن كانت ممعنة في القسوة والرعب واللاإنسانية، فهي في الوقت ذاته تحقق استقلالية الذات، وتستشرف بديلا إنسانيا، ووعيا ثوريا، وصرخة ألم اتجاه واقع سلطوي ما ينفك ينسخ الأوهام ويصنعها، لذلك فإن نادر هدى كلما ينأى عن العالم يجد نفسه مضطرا إلى إبداعه وخلقه عبر تقويضه، إبداع مجتمع أحالته اللعنة السلطوية MALÉDICTIONإلى طبيعة ثانية SECONDE NATUREفالتعالق بين حياة النص/ حياة الواقع عند الشاعر، لا يتحقق إلا في الابتعاد عن الواقع السلطوي المأزوم وأعراضه المرضية PATHOLOGIE، إن حياة النص ذ إني أحب الحياة - »ليست شيئا آخر سوى محكمة من اجل مراجعة الحياة ضد الحياة(٣١)«، وبالتالي تقدم المحكمة في التحليل الأخير بوصفها ثمرة التحولات المعرفية والثقافية والاجتماعية، ومؤشر على المضمون الفكري الذي تشتمل عليه رؤية الشاعر، والماهية الفلسفية التي يصدر عنها في الحياة ،والموقف الذي يتخذه من الوجود والمصير الإنساني.

أيتها الفضيلةُ في برجها العاجي
الرذيلةُ
تملأ
الشوارع
....
القيم لا تتجزأ
لذا
كن حيثُ أنت
صبارةً
في مفازات اليباب اللامتناهية (٣٢)

إن خلاص البحث، والبحث عن الخلاص، يحيل على أن الشاعر يستصفي من واقع الفواجع الألم والهزيمة، غذاءا روحيا، وتوجيها لم يعد فيه الإنسان شيئا مشيّئا، بل أفقا إنسانيا في ليل السلطة العربية، فالدفقه الشعرية ذ أيتها الفضيلة ذ تحيل الشعرية إلى سؤال ممتد عبر الأزمنة ذ الزمن العربي الحديث ذ

ليقربه أكثر من الدفقة عندما يسلط عليه نهي الأمر/ أمر النهي ذ ليظل فعل الكينونة منغلقا داخل الشاهد الغائب ذ أنت ذ مع استقلالية الأنا الشاعرة وغياب الإجابة الممكنة للراهن العربي، وهكذا تظل طرفا المعادلة على المحك، الأزمة بين حضور الأنا الآمرة الناهية والأنت الكينونة الشاهدة الغائبة ذ مع حضور السؤال ذاته دون إجابته، وبمعنى آخر إن إنتاج الفضيلة لجيل الألفية الثالثة في حركته الإبدالية للمواقع وتفكيكه لذاته، وهو يصدر عن رؤية حضارية تتناغم تصاعديا مع تطورات الفكر والرؤية، وتغيرات العالم ومستجداته، يتوحد مع فضيلة الإبداع عند نادر لترتبط بالذات، وهي ذات تغوص زمانيا في تجريد وجودي لا يعرف حدود الماضي والحاضر والأتي، وبهذا التجريد تكتسب الفضيلة القدرة على الحركة الزمنية الحرة الطليقة، التي لا يعوقها متعارف الوجود، فدوال اللغة انصهرت داخل البناء التركيبي لتنشئ زمنا خاصا للشعرية، زمن الفضيلة وشعريتها، فضيلة الشعرية وزمانها.

زمن الخلاص:

إن أحاديث نادر وفلسفة خلاصه في هذا السياق، قابلة لاستدراج التصور الفلسفي في تصور اشتغال خطابه ولغته، ثم تصور مخيّلته، خاصة عندما نركز على اللحظة الثقافية في متواليات النص الشعري ما بعد الألفية، بهذا يقدم ديوان- حدائق القلق ذ مثنا خصبا في ضوء تصور اللحظة التاريخية والمصير الذاتي وفق ما يسميه ذغولدمان ذ الرؤية للعالم، فالشاعر بغض النظر عن موضعه الاعتباري كان ذاتا وفردا أو مشروعا ثقافيا، يشكل وعيه الخاص في تصور علاقته بذاته، ودوره وسعيه إلى منح وجوده معنى ليرتبط بحلقة من حلقات الزمن الثقافي العربي في تجلياته الجديدة لأنه» زمن يستدعي الزمن الأنطولوجي والزمن التاريخي، ويقرنهما أو يقرن بينهما في الكتابة، إذن يتحول هذا الزمن إلى ما يشبه الشرط الفلسفي أو الميثاق الجدلي في جعل هذه الكتابة ممارسة فعلية، ولحظة انخراط في الممكن من ما توفره اللغة (...) والخطاب وكل عناصر

التخيل والمتخيل، إلى جانب الانخراط في ديمومة الإحساس بالزمن كقيمة فكرية ومعرفية نابعة من هوية الكاتب، إنه زمن ينصت إليه الشاعر ويجعله أداة للمقاومة والكشف(٣٣)»، طالما أن فلسفته تنطوي على معنى ثاوي في شعر الألفية ومتلقيها، فبين الشاعر والمتلقي مساحة الارتباط بجو الثقافة العالمة، التي تكشف النزعة الانسانوية، وإستراتجية الحوار والمساءلة المستمرة، وبالتالي فالعلاقة بين الشعري والثقافي هي »قلب الإنسان لا فرق بين النزعة الإنسانية وقلب الفردية العظيمة، والفردية العظيمة عطاء وقدرة وتكيّف وانتماء وإيمان عظيم بالإنسان(.٣٤)«

إن التجربة الشعرية للشاعر نادر هدى وإن وقفنا على مواقعها الإستفزازية ومقاومتها للذات، للغة، وللعلاقات الإدراكية بين مفاهيمه ومفاهيم واقع السلطة والراهن، ففي الوقت ذاته تروم إلى تحويل وعي الكتابة من الإطار الإيديولوجي إلى أفق الخلاص الروحي والإنساني.

يستبد بي اشتهاؤك
وأقرئهُ ذاتي المشرّبة
ذكرة
وبئراً
ومشتلاً
وما بين عتبة بابك واحتوائك
أراني مئذنة تلمُّ الهداة
وكعبة تصطفي العاشقين
/
ثمّة ما يخفق
يضطرب
-هدى، هل تسمعين
-هذي نبوءة الوعد

وعلياء اليقين (٣٥)

إن زمن الكتابة عند نادر يغدو زمن انفلات من الهش والعابر، إلى اكتناه الخفي والمتواري والمسكوت عنه في الواقع والمجتمع، من خلال اقتراح مشروع متخيل نصي، نهتدي من خلاله إلى تشكلات الخطاب والى عودة الاستعارات الملحة في التجربة الإبداعية، بقدر ما نهتدي كذلك إلى متخيلات تفترق من الأسطوري والشعري والخرافي، ونهتدي أيضا إلى الروحي ذ الصوفي ذ والديني والأخلاقي والسياسي(٣٦).

إن مقاربة النص في هذا المنحى، يفترض أن ثمة تمظهرات في النص توحي عن التحول في الدلالة والرؤيا، من المستوى الرمزي التجريدي إلى المستوى الرمزي الصوفي، ليتداخل صوت الأنا ليصبح الوسيط بين الظاهر/ الباطن ذ الوعي/ اللاوعي، العقلاني/ اللاعقلاني.

إن غاية الشاعر هو التطهير والمعرفة الحقة، وهذا يتم من خلال الحدس ومن خلال نار المجاهدة بما هو مبدأ مرادف للوجود، لذلك نجد النص غارق في أعماق الحس الصوفي حيث ترتبط الصور بمفردات وحالات صوفية خاصة: يستبد - الشهوة ذ العتبة ذ الاحتواء - أراني مئذنة ذ الهداة ذ كعبة ذالعشق. وكأن نادر يريد من ارتياده آفاق هذ الكون الغامض وتأمل أسراره أن يعبر عن عجز الإنسان في اكتناه المجهول، ليلج أعماق النص في مقابلة همّه الإنساني ذ والهّم العربي ذ وبين الإحساس العارم بشقوة الإنسان العربي في الألفية الثالثة، حيث تمحق آلة السلطان العربي براءة الوطن، وسلم الانتماء الروحي، وبين المستويين الصوفي والواقعي يتفجر الوعي لنفي الزيف واثبات الحقيقة والعالم في كينونته - الهيولي - حيث البراءة الأولى أمام الإنسان ذ الجسد - الطيني المحاصر بأنواء النقمة البشرية، في زمن حراس النوايا ومروجي الموت المجاني.

ومن أسلوب السرد الذي يشبه اليقين، يتحول الشاعر إلى التساؤل والمساءلة الدالة على الارتياب، منتقلا بذلك من نهج التصوف إلى عالم الواقع الأليم، وليس هذا الواقع إلا الوطن في محنته وخيبته وهزيمته مثل الجسد المأسور في المحارة، ويصبح همّ الشاعر مثلما كان - ويكون- هو التوحد بين الذات وحب الوطن.

هدى: اشراقة البراءة وعالم الطهارة

إن الهاجس المسيطر على رؤية نادرة الشعرية هو هاجس الصراع، فيه يكون التطهير، وبه يكون نفي الهزيمة، وتحقيق الذات، وبالتالي تقدم "هدى" في التحليل الأخير بوصفها نوعا من الصراع، صراع الشاعر مع ذاته ومع كل العوامل التي تحاول إحباطه وقهره، وصراع مع عملية الكتابة ذاتها أثناء فعل الإبداع، خلال ذلك كله تكون هدى »هي الوجه الأخر للواقع - الوطن - وأن لا نرى الصلة بين الوجهين يعني أننا لا نرى الواقع ولا اللغة، وعلى هذا يكون كل ما يربط الحياة العربية بالممارسة العملية إحياء للعمل وللكلام في آن، فليست المسالة إذن أن نفاضل بين العمل والكلام، إنما نخلق التكامل الجدلي فيما بينهما(٣٧)«، كتابة هدى/ هدى الكتابة، فعل خاص من أفعال الحياة، إن لم تكن هي أكثر

أفعال الحياة خصوبة وعمقا - فهي حالة صوفية، وكل حالات الحدس والكشف والإبداع، إيغال في الداخل والجدل بهدف فهم الداخل والخارج ذ انغمار في الذات بهدف تحديد علاقتها بالخارج وتعمقها، نوع من التواصل والجدل بين الذات والذات، وبين الذات الجديدة والموضوع، إن النص هنا »كالحلم، يخترق واقع الذات قبل - ومع- مصارعة واقع الخارج(٣٨)«، يريد الشاعر من "هدى" النص أن تكون مفجرا لركود الواقع العربي، ولغما في سكونية الخيال والواقع عنده مرتبط بالتاريخ، والخيال مرتبط بالذاكروالشعر مرتبط بالمعرفة(٣٩)، لتبقى كلمة ذ هدى ذ سارية في تضاعيف النص، والمشهد كله تعبير عن حرقة الشوق إلى الامتزاج بذات الوطن/ وطن الذات، وهكذا ينكشف الغطاء الذي تسربلت به "هدى" ليوهمنا انه عاشق، فنراه على حقيقته ثوريا حتى الأعماق.

قلبي يدلّ عليك
فأنّى لي من قوة
من ركنٍ شديد
أنّى لي بنار تَطّهّرني
تسمو بروحي
إلى فضاء البعيد... البعيد
حيث هدايَ النورُ
والماء
والخصب الأبيد(٤٠)

يلج الشاعر عالم الطهارة، مقابلا بين حالتين متكاملتين متشابكتين، فوجود أحداهما شرط لوجود الأخرى، وإن ظلت إحداهما أكثر بقاءا أو خلودا، أو ظلت الأخرى أكثر خفاءا وهروبا، امرأة الحلم، عندما تراوده في حلمه يكون حضورها كحلم الوطن ذ يمرق في جوانح الظلمة الداكنة ذ تظل هدى إشراقة روحية كامنة في باطن الوطن، وهذه العوالم النصية لا غنى لها عن كتابة المرأة العشق والموت، لأنها كتابة لها وبها وعنها ومنها، وانتصارها دائم لها وبحثها لاهث عنها، لأنها كتابة بالحلم وعن الحلم وفي الحلم.

إن هدى رحلة الشاعر وقد نذر لها حياته، واستقطرها ينابيع من الجمال المتسم بالنقاء والشفافية، وعبير البراءة الكونية الأولى، وأنفاس الوطن الضائع، إنها وتر العشق المخامر لحرية الذات، حرية الوطن، حرية الإنسان في تضاعيف تكويناته الشعرية، سواء كان موضوعها مرتبطا بالسياسة من خلال الرمز، أو بالعشق، أو بقضايا الوطن والأمة والعالم، وبالتالي تسمو روحه، روح الشاعر، ويتصاعد اللحن تعبيرا عن قطع المسافات وشق الحجب، تطلعا لبلوغ الهدف من الرحلة، لأن هدى مازالت بعيدة، لتمتزج لغة النص بعناصر الخلق والتكوين، عناصر الإبداع فالنور - الماء - الخصب تتولد منه طاقات تضيء وتشع، كنور النار على ضوئها.

الشعر: يقين الحلم، عمق الفكر واللغة

يقرأ نادر هدى تاريخ الفجيعة العربية، وليست هذه الرؤية إلا مجموع من رؤى الهدم لراهنية الفكر العربي، وبنيته القبلية المنعزلة والمنغلقة، لذلك فالسمو عند نادر أداة خلق، وأداة توحيد، وحالة عشق، ووسيلة كشف لما هو مكتشف ولما هو غير مكتشف، لما قيل ولما لم يقل.

قابيل
لم يزلٍ دم هابيل
ماثلا فينا
والغراب الذي دلّ إذ واريت سوءة أخيك
ماثل فينا
/
قابيل
أما كان للحكمة
الأرضُ بما رحبت
أن تسكن فينا (٤١)

يضعنا الشاعر أمام اسمين قابيل- هابيل- كما يضعنا أمام المثلث؛ الإنسان، الجريمة، الخلاص، ليقطع بان القضية الحرجة التي تطرح مع هذا الثالوث هي قضية الحوار، بوصفه فعلا إنسانيا لعالم الخلاص، لم يكن انفتاح نادر هدى على الجريمة مجرد مقاربة وصفية، بل هي تجربة فكرية حوارية محكومة بإشكالية عوالم الشعر الميتافيزيقية في بعدها الفلسفي، بالتالي استعادة تفاعل النصوص وحوارياتها المحكومة بالأبعاد الانطولوجية- أي حقيقة الوجود وماهية الإنسان الشعرية في هذه الألفية الثالثة، تكمن إذن معرفة الرؤيا الشعرية في اكتشاف تلك العلاقة الخاصة والدموية بين الإنسان وأخيه الإنسان- بين الإنسان والوطن، وهذه العلاقة تكاد تكون الجسد الوحيد الذي تعبر عليه فلسفة الخلاص عند الشاعر، مما يصبغ هذه التجربة بنوع من الحب القاسي للوصول والتلاقي، غير أن تجربة الدم تعلم أيضا أن عشق الإنسان وحبه وحده لا يحقق وصلا، فالدرب مليء بالعقبات، ووضوح الرؤيا

شرط لسلامة الذات/ الإنسان.

ومن هنا يكتسب شعر نادر هدى، بعدا جديدا يتجاوز حالات الوجد باتجاه أفاق الكشف والبشارة، وفي التعبير عن خصوصية الأنا وعلاقاتها الصوفية الواعية بالوطن، رحلة الشاعر نادر الشعرية بين إكليل الموت قابيل/ هابيل لتحقيق صعودا فعليا في مراتب الوجد الصوفي، للالتقاء بوجه الوطن- التاريخ- الإنسان، ولأن الوطن لا يمنح رؤياه إلا لمن امتلأت قلوبهم بوعي الإيمان الحق بالوصول، أولئك المنحازون إليه حتى النهاية، ولهذا هتف الشاعر- لم يزل دم هبيل مثلا فينا ذ في ظل هدا الإيقاع الزمني اللامتناهي لإيقاع الدم، إيقاع الموت، يقارب نادر صيرورة اللغة والمخيلة في التفتح على الحرية والتأمل والحلم، »حلم أراده للإقامة في البوليس مختزلا إياه في مفهوم الدولة، وإشكالات الحكم والسلطة والسياسة المدنية، وحلم يريده للإقامة أن تكون شعرية، وهو الحكم نفسه الذي استأنفه الشاعر(٤٢)«، لتشكل صورة قابيل و هابيل محورا جوهريا في النص، بحثا عن خلاصه وخلاص ذاته الشاعرة، فالدم /الموت- الموت/ الدم، تقترن دلالته باستلاب القيمة الإنسانية من جراء القهر السلطوي والدمار والعجز والانكسار، وهو فيما يعري ويفضح، يقوم بدور تواصلي تلتحم خيوطه من خلال تأسيس رؤية مشتركة، وموقف يشترك في صنعه الشاعر والمثقف والمفكر- جيل الألفية الثالثة - الأمر الذي يفضي في النهاية إلى تأصيل رؤية مشتركة، ولغة متوحدة وموحّدة، واستشراف أفق عربي قادر على استيعاب التشابك المعرفي وتفرعاته، ضمن نسيج تشكلاته التي تعيد حلم اليقين، ويقين الحلم إلى معبد الكلمة في إيقاعها الإنساني.

وراء هذي المباهج
أكثر من سؤال
وسؤال
فلا تبتئس
أن تراود الحلم
تؤثثه
-بعزة النفس
وحسن الختام
بإرث به تُطّرى
فيقال:
أبيّاً، نديّاً، عفيّاً
ما لفحت كفه النار
وكان:
امتلاء الحضور، وفصل الخطاب
وكان السلام. (٤٣)

في فضاءات الإنسان العربي هناك العقل/ اللاعقل، التفاؤل/التشاؤم، أحلام اليقظة، وأحلام الهلوسات، تداخل التاريخ والايديولوجيات المتعددة، لذلك اختلط الظاهر بالباطن، بل انتصب الباطن كعلامة مميزة لغياب الذات، مما أدى إلى أوهام، وامتزجت الأزمنة بل انعدمت ولم يبق إلا ذلك الفضاء القديم/ الجديد يستحضره جيل نادر هدى ضد واقع الفجيعة والهزيمة، لذلك فان إستراتيجية الشعر بعد الألفية هي: »حماية فكرة الحقيقة - حقيقة الإنسان - وتميزها من الشبهات، نظرية الشعر ليست أمرا يعنى الأدباء وحدهم، إنها تعنى كل المجتمع، كل الإنسان ولابد لها من أن تتسع للحوار بين الأدب والعلم والفلسفة والمجتمع، نظرية الشعر في خدمة لغة بائية فخمة ذات دعاء ونداء وتفرد(٤٤)«، مع كل الاتجاهات الثقافية المتنوعة للجيل الأول، ساير الشاعر وجيله الخلفيات الثقافية والدينية والفلسفية بمختلف مرجعياتها، كل هذا يراه نادر منطلقا جديدا في تصور العالم وترتيبه بما فيه من عوالم روحانية، و ثقافات أدبية حديثة ومعاصرة، تتجلى في فلسفته للوجود، إن فلسفة تشكيل الإنسان العربي وفلسفة العالم في النص أبجدية ثانية، وكانت مفردة السؤال، السلام الكلمة المحورية، مما جعل الشاعر يربط بين العوالم المختلفة وهو السؤال الانطولوجي بوصفه سؤال الإنسان/ الجسد البشري والروح، وكلاهما يشكلان قدرات وكفايات تمثل في التحليل الأخير الحساسية والمتخيّلة والعقلانية، وهي وسائله لإدراك ما في العالم، لذلك فلغة السلام وسلام اللغة، وسيلة تنوير وتحفيز للهمم للنهوض من الكبوات، ورسم لمعالم الطريق وإعطاء المعنى للوجود.

اللغة بؤرة للمتضادات ذ الوجود/ العدم، الحرب/ السلام، فالشاعر وهو نتاج آخر القرن العشرين كان لابد له إن يكون واقعيا، فيتحدث عن الإنسان الذي يعيش في مجاله التاريخي والسياسي والثقافي، والإنسان بهذا المنظور ليس إلا علامة من العلامات، ورمز من الرموز، العلامات متعددة والرموز متنوعة، وبالتالي فان إستراتيجية التجربة الإبداعية بعد الألفية الثالثة، ونظرية الشعر عنده »تجمع بين الولاء للحياة والولاء للثقافة العربية والثقافة العالمية، نظرية الشعر

إذن لا ترى الشعر عالما مغلقا على نفسه، بل تراه علوا وتفتحا وإحساسا واكتراثا بالإنسان، نظرية الشعر تخدم النفس وتحميها، وأهم ملامح النظرية في ظل النزعة الإنسانية تحري وجوه صحة النفس، وإدخال الثقافة الأدبية في إطار أوسع وأشمل، الشعر عالم مفتوح على سواه لا يتكبر عليه، ولا يعانده معاندة الغلظة والخشونة، ونظرية الشعر تجاوز نفسها وتحصن نفسها ضد القوالب، وتقترح آفاق الجماعة وأحلامها، الشعر هو عمق الفكر وعمق اللغة (٤٥)»، وعلى الرغم من التناقضات الإنسانية، التناقضات العربية - العربية، التناقضات العربية والغربية، فإن نادر هدى يحلم بتوفيق ومصالحة بين الفكر واللغة، بين الإنسان وأخيه الإنسان بمعنى آخر لابد من كشف أهمية الإنسان، على هذا النحو تصبح النظرية الشعرية الجديدة بعد الألفية الثالثة في خدمة خلاص المعرفة الإنسانية، ومعرفة الخلاص، إنها الثقة في سلام الإنسان وإنسانيته.

كاتب جزائري

اشارات

١ . رايموند ويليامز: طرائق الحداثة. تر:فاروق عبد القادر.عالم المعرفة ع/٢٤٦، حزيران ١٩٩٩، ص٦٠

٢ . روجر الن: الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة منيف،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ ١٩٨٦ ص١٠٤

٣ . المرجع السابق: ص٨٨

٤ . فيصل دراج: مقولة الاغتراب في مخطوطات ١٨٤٤ . المعرفة .ع/ ١٨٩ .تشرين الثاني . ١١٩٧٧ ص٢٦

٥ . هيثم الجنابي: الخروج الصعب للذهنية العربية من دهاليز المماليك و الصعاليك .الطريق ع ٢-٣ مارس ١١٩٩٥ ص ١٧٦

٦ . تيري إيغيلتون: نظرية الأدب: تر: تائر ديب. دار المدى . ط ١ ٢٠٠٦ ص ٣١

٧ . المرجع نفسه: ص ٣١١

٨ . رايموند وليامز: طرائق الحداثة ص ١٤١

٩ . وهب رومية: الشعر والناقد: عالم المعرفة ع / ٣٣ سبتمبر ٢٠٠٦ ص٨

١٠ . جابر عصفور: مفتتح: فصول ع / ٣ خريف ١٩٩٦ . ص٧

١١ . مصطفى الكيلاني: وجود النص نص الوجود [د. ت] ص ١١٢

١٢ . كمال أبو ديب: الواحد / المتعدد . البنية المعرفية بين النص والعالم. فصول ع٢ صيف ١٩٩٦ص٤١

١٣ . نادر هدى: حدائق القلق: ص ٩ ، وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٨

١٤ . المصدر السابق: ص ١٠+١١

١٥ . حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب . ص ٣٤ _ ٥٣

١٦ . نادر هدى: حدائق القلق: ص ٢١+٢٢

١٧ . محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد . الانتشار العربي ط ١- ٢٠٠٥ . ص٢٠

١٨ . المرجع نفسه: ص ١٢٤

١٩ . نادرهدى: حدائق القلق: ص ٤٧+٤٨

٢٠ . شكري عياد: من الأصول الفكرية للحداثة: ضمن كتاب قضايا وشهادات مؤسسة عيبال .شتاء ١٩٩١ ص ١٨٦

٢١ . محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد ص٧

٢٢ . نادر هدى: حدائق القلق ص ٦١+٦٢

٢٣ . محمد الحرز: شعرية الكتابةوالجسد ص ٧٤

٢٤ . المرجع نفسه ١٠٢

٢٥ . خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة: فصول ع ٣ /أفريل ماي ١٩٨٤ .ص٣١

٢٦ . نادر هدى: حدائق القلق ص ٥٨+٨٦

٢٧ . المصدر السابق ص ٨٧

٢٨ . المصدر السابق ص ٨٩

٢٩ . معزوز عبد العالي: الجماليات بين الفلسفة والأدب. مدارات فلسفية ع ١١ خريف ٢٠٠٤ ص ٨٧

٣٠ . المرجع نفسه ص ٨٩

٣١. المرجع نفسه ص ٩١

٣٢. نادر هدى: حدائق القلق ص ١٠٩

٣٣ . بشير قمري: فلسفة الأدب العربي مداخل وقضايا نظرية مدارات فلسفية ع ١١ ص ٩٩ _١٠٠

٣٤ . مصطفى ناصف: ثقافتنا والشعر المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠ ص ٢٥٦

٣٥ . نادر هدى: حدائق القلق ص ١١٣

٣٦ . بشير قمري: فلسفة الأدب العربي مدارات فلسفية ع ١١ ص ١٠٠

٣٧ . أدونيس: زمن الشعر . دار العودة بيروت ١٩٨٣ ص ٢٥٣

٣٨ . يحي الرخاوي: الايقاع الحيوي ونبض النص . فصول ع ٢ المجلد الخامس ١٩٨٥ ص ٧٣

٣٩ . فريال جبوري غزول: الشاعر ناقد . الكرمل ١٩٨٥ ص ٢١٩

٤٠ . نادر هدى: حدائق القلق ص ١١٦

٤١ . المصدر السابق ص ١٢٦

٤٢ . محمد طواع: الشعر في كلام الفيلسوف . مدارات فلسفية ع ١١ خريف ٢٠٠٤ ص ٥٤

٤٣ . نادر هدى: حدائق القلق ص ١٣٧

٤٤ . مصطفى ناصف: ثقافتنا والشعر المعاصر ص ٢٥٩

٤٥ . المرجع السابق: ص ٢٥٨.

صورة الأب الراحل في ثلاث نماذج من الشعر الحديث

سلطان الزغول

يقدّم صلاح عبد الصبور في قصيدة "أبي"(١) نصّا ناضجا ومتطوّرا، بل نصّا متكاملا يشير إلى المدى الذي بلغته القصيدة العربية في العصر الحديث منذ خطّ شعراء الإحياء ملامحها الأولى. وهذه القصيدة -التي جاءت في ديوان "الناس في بلادي" وهو الديوان الأوّل لعبد الصبور- تمتلك أبعاداً جديدة مختلفة، وتؤكّد مستوى النضج الفكري والفنّي الذي بلغه الشاعر الحديث.

أوّل ما يلاحظ على هذه القصيدة هو دائريّتها، فهي تنطلق من النعي كمركز، لتعود إليه نهاية كلّ مقطع:

وأتى نعي أبي هذا الصباح
نام في الميدان مشجوج الجبين
حوله الذؤبان تعوي والرياح
ورفاقٌ قبّلوه خاشعين
وبأقدام تجرّ الأحذية
وتدقّ الأرض في وقعٍ منفّر
طرقوا الباب علينا
وأتى نعي أبي

تظهر الدائرية بجلاء في هذا المقطع الأوّل الذي يبدأ بخبر النعي، يليه توضيح لكيفيّة الموت ومكانه وتحديد حاضريه من الأعداء والأصحاب، قبل العودة إلى مركز الدائرة، وهو خبر النعي الذي جاء به أشخاص غير محددي المعالم، لا يذكر الشاعر شيئا عن هيئتهم، كلّ ما يعلق بذهنه منهم يجيء عبر حاسة السمع؛ أقدامٌ تأتي متردّدة يجرّونها جرّا، ورغم ذلك تدقّ الأرض دقات منفّرة، طرقٌ على الباب، يليه أصواتٌ تنقل الخبر المؤلم، خبرَ شجّ جبين الأب في مكان واسع مفتوح (الميدان) لينام نومته الأخيرة، وفي ذلك إيماء إلى شقاوة هذا الأب الذي ترك العائلة منذ زمان بعيد -كما سيتّضح لاحقا- ليذهب في "الدرب المضلّل".

في المقطع الثاني يلجأ الشاعر إلى تقنية الاسترجاع، فيعود إلى الماضي القريب، وهو الفجر الذي سبق مباشرة تلقي خبر النعي:

كان فجرا موغلا في وحشته
مطرٌ يهمي، وبرد، وضبابْ
ورعود قاصفةْ
قطّة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
وأتينا بوعاء حجريّ
وملأناه ترابا وخشبْ
وجلسنا نأكل الخبز المقدّدْ
وضحكنا لفُكاهةْ
قالها جدّي العجوزْ
وتسلّلْ
من ضياء الشمس موعدْ
فتفاءلنا، وحيّينا الصباح
وبأقدام تجرُّ الأحذية
....
وأتى نعيُ أبي.

ويمكن ملاحظة حياة ممتلئة

بالخصب تعيشها العائلة قبل موت الأب، لكن دون وجوده الفاعل، فيها كل عناصر الحياة؛ فالفجر أمل وابتداء حتى مع الإيغال في الوحشة، أما المطر والضباب وقصف الرعد فعناصر إحياء ودلائل حياة حتى مع البرد. وتكتمل هذه العناصر والدلائل بصراخ القطة وتعاوي الكلاب، لأنّ وجود الحيوان الأليف المقرّب من البشر دليل عافية ونماء. وقد استغلّت العائلة هذه العناصر، إذ بدأت الاستفادة من الماء والتراب والحجارة والخشب للاستعداد لدورة جديدة من دورات الحياة عبر الزراعة. وبعد العمل جلسوا -كأيّ عائلة زراعية مرتاحة البال- يتناولون خبزهم المعدّ في دورة سابقة، وهم يتضاحكون مستبشرين. ثمّ اكتملت عناصر التفاؤل والحياة بشروق الشمس، والفرح بالصباح الجديد. لكنّ الدائرة ما لبثت أن عادت إلى مركزها بالعودة إلى الأقدام البطيئة المنفّرة التي حملت خبر النعي.

وبعد أن انتهت جولة استرجاع الماضي القريب التي قَدَّمت صورة العائلة المتفائلة رغم غياب الأب، وعاد الشاعر إلى لحظة تلقي نعيه -أو زمن السرد حسب تصنيف نقاد الرواية- سرعان ما انتقل إلى لحظة وداع الأب قديما، حين كان هو ما يزال طفلا، ليعبّر عن إحساسه بفقد الأب قبل موته الفعلي بزمن طويل:

حين ودّعت أبي
من زمان
كان دمعي غائرا في مُقلتي
وشفاهي تنطق الحرف الصغير
يا أبي!
مَرّة يخنُقُهُ الدمع، ويأبى
أن يذوب
في فراغ العدم
...
ما الذي يُقْصيكَ عنّي..؟
ما الذي يدعوك للبحر الكبيرْ؟
ما الذي يدعوك للدرب المضلّلْ؟
لِمَ تجفو مضجعكْ؟
لِمَ يبدو الموت في منزلِنا
قَدرا لا يخطئُ

ويُلاحظ أنّ الإحساس بالفقد يتجلّى بقوّة في هذه الأسطر، فالشاعر يستعيد لحظة فقد الأب الذي تركه طفلا، ليذهب في "البحر الكبير" و "الدرب المضلّل"، وهي ألفاظ تمتلك دلالات غائمة، يتبناها الشاعر وهو يتقمّص شخصية الطفل الحائر أمام فقد الأب، والذي لا يمكن أن يفكّر بسفر الأب إلا بسلبيّة، وهذا ما يدعوه إلى أن ينظر إلى الموت كقدر لا يخطئ في منزل العائلة، فالأب الذي رحل عن المنزل قد حقّق فيه الموت فعليّا بالنسبة لهذا الطفل، وموته الفيزيقي الذي حدث بعد أن كبر الطفل ليس أكثر من فرصة لاستعادة أحاسيس الفقد القديمة.

ومن هنا يأتي الإلحاح على صورته الجميلة قبل السفر، حيث الشعور بالأمان في ظلّ الأب القويّ، لكن المحبّ، هذه الصورة التي تنتهي ببعث إحساس الفقد من جديد:

وأبي يثني ذراعَهْ
كهرقل
ثمّ يعلو بي إلى جبهَته
ويناغي
تارة رأسي وطورا منكبي
ويصرّ الباب في صوت كئيبْ
ومضى عنّي، وراحت خطوتُهْ
في السكون...
ونرى طلْعَتَهُ بين الضباب
وأرى الموت فأعوي
يا أبي!
وأتى نعي أبي هذا الصباح...

لقد رأى الشاعر طفلا موت الأب برحيله عن المنزل، ففي حين كانت عائلتُه ترى طلعة الأب بين الضباب، كان هو يرى الموت فينادي أباه بألم وحرقة وإحساس بالفجيعة، ثم عاد إلى مركز الدائرة بعد أن أكمل حلقة أخرى من حلقات الفقد.

ثم إنّه يقدّم صورا متتابعة تُظهر الحاجة إلى الأب الغائب، الراحل، بل الميت بالنسبة له، كما تُظهر مدى إحساسه بفقد هذا الأب، ابتداء من خوفه من الريح التي تطرق نافذته مساء، مروراً بمرض أمّه، وليس انتهاء بمهاجمة الكلب لأخيه الذي صرخ: "يا أبي" فأثار بكاء بقية العائلة المحتاجة إلى حماية الأب ووجوده في حياتها:

جُنَّت الريحُ على نافذتي
في مَسائي، فتذكّرتُ أبي
وشكت أُمّيَ من علَّتها
ذات فجر، فتذكّرتُ أَبي
عقرَ الكلب أخي...
وهو في الحقل يقودُ الماشية
فبكينا
حين نادى...
يا أبي!
إنّنا الأغراب في القفر الكبير
إنّنا ضقْنا وضاقت روحنا
القطيعِ...!
غاب راعيه، وطالت رحلتُه
وهو في بيداء لا ظلَّ بها

لقد كانت رحلة العائلة في حياة خلت من وجود الأب، في ظلّ فقد الراعي الحامي صعبة موحشة. وبعد هذه الصور التي تظهر قيمة الأب يعود الشاعر إلى مركز الدائرة (نعي الأب) مرة جديدة، ولكن مع إيراد تفصيلات إضافيّة تضفي حيويّة على المشهد، وتبتعد به عن ملالة التكرار:

يا لأقدام تجرّ الأحذية
...
يا لأقدام تذيع النبأَ
نبَأ المصروع في صخر الجبل...

ثم إنّه أخذ يضفي على الصور عينها، التي كانت تؤكّد الحياة في بداية القصيدة كآبة الموت، مفرغا مشاعر الحزن على كائنات المحيط:

كلّ شيء كان يحكي النبَأ
قطّة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
ورعودٌ
كان فجرا موغلا في وحشتهْ
وأتى نعي أبي
مات في الميدان مشجوج الجبين.

وبذلك اكتملت دائريّة القصيدة، وأوغل الفجر في الوحشة التي لم تمنعه من الطلوع، مما يدلّل على إيمان الشاعر بقيمة الحياة، وعدم توقّفها أمام الفجائع مهما كانت كبيرة.

ومن الملاحظ أنّ نصّ عبد الصبور الذي اعتمد تقنية الاسترجاع قد انطلق من لحظة وصول نبأ النعي، ليتقصّى فجر العائلة ما قبل النعي، قبل أن يوغل في الماضي البعيد إلى لحظة فراق الأب في الطفولة، مرورا بتصوير إحساس الطفل بفقده، ثم تأثير هذا الفقد عليه وقد غدا فتى، وعلى عائلته المكوّنة من أخ وأم، وانتهاء بالعودة إلى لحظة وصول رفاق الأب، بل وصول "أقدام تجرّ الأحذية، وتدقّ الأرض في وقع منفّر" لتذيع نبأ الفقد الذي جسّد الموت الموجود فعليًا في المنزل منذ رحيل الأب في الماضي السحيق. ولعلّ هذا النصّ من أهمّ النصوص التي تناولت إحساس فقد الأب بتحقيق أدوات فنيّة رفيعة على مستوى البناء والمضمون.

أدونيس

يعبّر أدونيس عن إحساسه بفقد الأب في نصّ بعنوان "العباءة"(٢)، يظهر فيه من خلال شيء ماديّ ملموس متعلّق به، تركه في البيت الذي رحل عنه إلى عالم الموت، وهذا الشيء هو عباءته التي تؤكّد حضوره، وتدفع الابن إلى استحضار حنانه وحبّه وأمله بمستقبل مشرق يتحقّق عبر ابنه، خيط استمراره وبقائه في الدنيا:

في بيتنا عباءة
فصّلها عمْرُ أبي
خيّطها بالتّعب.
تقول لي كنتَ على حصيرهِ
كالغُصن المنجرد
وكنتَ في ضميرهِ
غدَ الغد.

وهذه العباءة ترتفع من كونها غطاء كان يدفئُ الأب لتصير رمزا لكلّ ما حقّق في الحياة، فقد امتدّت لتصير إنجازه في عمره كلّه، وصناعتُها هي نتيجة تعبه في الحياة. من هنا امتلكت القدرة على أن تذكّر الشاعر بأنّه كان غصنا عاريا على حصير الأب الذي آمن به، ونمّاه حتى صار شجرة مثمرة.

إنّ العباءة التي فقدت مكانتها بموت الأب فتبعثرت، ثم رميت في ركن من البيت، هي التي استطاعت أن تعيد الشاعر إلى ذلك البيت البسيط، بسقفه وطينه وحجرته التي احتضنت طفولته الممتلئة بوجود الأب، وحبّه وحنانه ورعايته وأدعيته، ذلك الأب الذي لم يتركه إلا بعد أن أصبح كائنا فاعلا متميّزا:

في بيتنا عباءةٌ
مرميّة، مبعثرةْ
تشدّني لسقفه
لطينه للحجرةْ
ألمح في ثقوبها
ذراعه المحتضنةْ
وقلبه ولهفة في قلبه مستوطنةْ
تحرسني تلفّني تملأ دربي أدعيةْ
تتركني شبّابةً وغابة وأغنيةْ.

ويبدو أنّ إحساس أدونيس بفقد الأب يتراجع أمام شعوره المفرط بتحقيق الذات، فالأب لا يظهر إلا من خلاله هو، ولا يستعيد منه إلا دوره في تنميته وإعداده ليصبح أغنية يردّدها الجميع، وغابة يرتادونها ويصفون روعتها وغناها. وإذا كانت القصيدة تشير في مطلعها إلى تعب الأب في الحياة، فإنّها ممتلئة بحضور الابن طفلا وأملا في ضمير الأب، وصولا إلى أن صار غابة وأغنية، بل إنّ الإشارة إلى تعب الأب ليست أكثر من تأكيد أنّ هذه الغابة الأغنية لم تأت عبثا.

عبد الله البردوني

فإذا انتقلنا إلى عبد الله البردوني طالعَنا نصٌّ طريف بعنوان "ثكلى بلا زائر"(٣)، يجسّد إحساس امرأة جاءها

العيد بعد أن فقدت أباها، وهي تبدأ بوصف مشاعر الفرح التي تسود محيطها ليلة العيد، قبل أن تتساءل بحرقة:

فكيف ألقــى العيـد يا والدي
أقوى من النسيان ذكرى أبي

فهي لا يمكن أن تنسى أباها الذي طالما عطف عليها وعلى طفليها. وبعد أن تصوّر تعاطف أمّها وبعض جاراتها -الذي يحثّها على نسيان أحزانها، وإفراح طفليها في العيد- تبدأ التعبير عن إحساسها بالفقد، ابتداء من قسوة الليل الطويل المظلم الخالي من الحبّ والآمال، وصولا إلى صباح العيد الذي يحرق أعصابها بضجيجه ولعبه وغنائه وفرحه، ويدفعها إلى إغلاق بابها دونه، لكنّه يصرّ على ملاحقتها، فينسلّ من النافذة المصرّة على استقبال ضوء الصباح، ذلك الضوء الذي لا تجد ما تصف شبّاكها وقد اتّشح به إلا نعتَه بالأشيب، مما يدلّل على اليأس والحزن المخيّم على روحها:

ولفّني ليلٌ كســـــول، بلا
قلب، بـلا حلم، بـلا كوكب
وأصبح العـيد فمــاج الصبا
من ملعب داوٍ إلــى ملعب
لا لن أطيـــقَ اليوم أمواجه
من صخب عـالٍ إلى أصخب
أغلقت بـــابَ البيت في وجهه
فانسلّ من شبّــاكه الأشيب

وفي ظلّ عدم قدرتها على الانسحاب من أجواء الفرح التي تزيدها همّا وغمّا وكربا، تلجأ إلى مناجاة أبيها، ويدفعها الإحساس بفقده إلى استعادة ذكرياتهما المشتركة في العيد:

اليوم عيـــد الله يا والدي
فأين أنت اليوم تهتمّ بـــي
تلتذّ باسمي تستجيـــد ابنتي
يتمتم ابنـــي باسمك الأعذب
تقول "كعكي" لم تذق مثلـــه
كقهوتــي في العمر لم تشرب
يعيدني تدليلك المشتهـــــى
صبيّة كالطـــائر الأزغب

ثم لا تستطيع إلا أن تعود إلى الواقع المرّ وهي ترى جاراتها يستقبلن آباءهنّ وإخوانهنّ، حتى أولئك الذين غابوا سنوات ممتدّة بسبب سفر بعيد، رجعوا منه جميعا. أمّا أبوها فقد رحل دون عودة، وبقيت تعيش وحيدة إحساس الفقد المضني الذي يدفعها إلى البحث عن وجه أبيها الطيّب بين وجوه المارّين من أمام بيتها، وهي تعلم ألا أمل من بحثها:

زوّار جاراتـــي أتوا وانثنوا
وأنت لم تُقبل ولم تذهـــب
فرحت أضني البحث فيمن مضى
أو من أتى عن وجهك الطيّب
لكلّ بنت والـــــدٌ أو أخ
إلا أنا يــا ليت يدري أبـي
حتى أبو سعدى أتـــــى بعدما
غاب ثلاثيـــن، ولم يَكْتُب
وعــاد من غـــانا أخو زهرة
وعمُّ أروى عـاد من يثرب

لكنها تصرخ أخيرا:

أبي أتدري من ينـــــادي أما
تشتمّ ريـح الدار كالغيّب

معبّرة عن قمة يأسها من عودته عبر الشكوى والتحسّر على عدم تلبيته نداءها، أو عدم قدرته على ذلك، متسائلة إن كان يشمّ ريح دارها التي أحبّ، كما هو حال الأموات الذين تدور أرواحهم ذفي المعتقدات الشعبيّة- حول بيوت أحبائهم إذا ما صنعوا من الطعام ما كانوا يشتهون.

لقد استطاع البردوني في هذه القصيدة الدراميّة أن يتقمّص روح وعقل امرأة بيطة من العامة، ويخترق مشاعرها واهتماماتها، ويجسّد إحساسها بالفقد، كأنما نستمع إلى امرأة تشكو فقد أبيها حقا. ويمكن ملاحظة قدرة الشاعر على صياغة عالم واقعيّ متكامل تلعب فيه امرأة ثكلى مفجوعة بأبيها دور البطولة، فنكاد نحسّ نبضها الحيّ الحزين، ونرى بيتها البسيط، ونلمح جيرانها وجاراتها وتأثيراتهم عليها، ونعيش حزنها في ظلّ فرح العالم المحيط بها بالعيد، كما نتعرّف مستواها الفكري في ظلّ تعبيرها عن مشاعرها وهي تفتقد وجود الأب، أو وهي تحسد جاراتها على استقبالهنّ أحباءهنّ في العيد. فالبردوني يثبت قدرته الفائقة على التعبير عن إحساس الأنثى بفقد الأب، في ظلّ غياب النصوص الأنثوية عن طرق هذا الموضوع -في حدود معرفتي-.

شاعر أردني

1 - عبد الصبور، صلاح: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت ٢٠٠٦، انظر القصيدة ص ص (١١٩-١٢٢).

2 - أدونيس، علي أحمد سعيد: قصائد أولى -صياغة نهائية-، دار الآداب، بيروت ١٩٨٨، انظر القصيدة ص (٦٣).

3 - البردوني، عبدالله: الديوان (المجلد الثاني)، دار العودة، بيروت ١٩٨٦، انظر القصيدة ص ص (١٣٢-١٣٦).

ذاكرة الكتابة

في أية حياة هي؟ أو سيرة البدايات لعبدالرحمن مجيد الربيعي

❖ د. زهور كرام

أن تغامر في حكي الذات، بأفق مفتوح على إمكانية التجرد من الرقيب النفسي، والاجتماعي الذي يرافق عملية الحكي الذاتي في الثقافة العربية، فذلك مؤشر سوسيو ثقافي على أن هناك تبدلات تحدث في الوعي.

لقد اعتدنا في التجربة العربية، إدراج الذات داخل العام في عملية التصريح، بحكم ثقل الذاكرة بعينة من القيود والأوامر التي تربك مكاشفة تاريخ الذات في مختلف تجلياتها النفسية والاجتماعية وتفكيك نشأتها.

عندما نعود إلى الرواية العربية في بدايات تشكلها الأجناسي، نجدها قد انخرطت في الضمير الغائب باعتباره ضميرا يقع في برج عالي، ومنه يتحكم في تدبير شأن الذات كما يراها هو، ويحيطها بمعرفة تغشيها.

وعندما كتبت ليلى بعلبكي (أنا أحيا) في منتصف الخمسينيات، لتعلن عن الذات حاكية ومحكية، وضميرا كاشفا لأزمة كيان ووجود، لم تحظ الرواية بانشغال نقدي، ولم يتم الانتباه إلى التغييرات البنيوية التي يحدثها نص بعلبكي بسبب غياب تقاليد الإصغاء إلى الذات، وهي تحكي ضميرها بدون مساعدة ضمائر أخرى.

وهو نص يمكن اعتباره اليوم من نماذج الرواية التجريبية، التي عندما ظهرت في الثقافة العربية جادت مرتبطة في أهم تمظهراتها بحضور الذات باعتبارها حاكية ومحكية، والمدبرة لشأن السرد، مما جعل النص التجريبي يعرف الشتات على اعتبار أن الذات تدخل فعل التخييل لاستبطان ضميرها، وليس لإعلان حقيقة منجزة مسبقا. وهذا ما أعطى للنص التجريبي خصائصه التي تتغير بتغير واقع الذات وتاريخها.

إذا كان الأمر يطرح ملابسات في النص التخييلي، حيث التمييز واضح بين المؤلف باعتباره كائنا من لحم ودم، وبين السارد باعتباره مكونا إبداعيا/ سرديا، ومع ذلك ترافق عملية حكي الذات موانع قد تقيد انطلاق التخييل، وتحرره فكيف يصبح الأمر عليه عندما يتعلق الأمر بالسيرة الذاتية. أو بالأحرى بترجمة الذات في بعدها التقريري الذي يكتبه المؤلف عن تجربة ذاته؟.

عندما نعود إلى مجموعة من التراجم الذاتية، لمجموعة من الأدباء والكتاب العرب خاصة في العصر الحديث، نلاحظ اعتماد إرسال فكرة الذات الحكيمة. أو تلك التي تنتفض من قلب الجحيم، وتنتصر بقوة خارقة. ولا شك، أنها إرسالية تنتصر للإيجابي

في الذات وتذهب عنها كل مظاهر الفشل والخلل ويتم التشطيب على السلبي وعناصر الضعف حتى لا تهتز صورة الكاتب. ولعلها فكرة تبرر مسألة النموذج في الثقافة العربية والتي يتم تكريسها مع هذا النموذج من التراجم الذاتية.

إنها مؤشرات تضع مواجهة الكاتب لذاته مواجهته للمنظومة التربوية والثقافية والاجتماعية. وهي دليل أيضاً على نسبة تحرره من إرث الذاكرة وتبعاتها.

لكن، ما نلاحظه أن الكتابة العربية بدأت تتخلص تدريجيا من هذا الوصال مع الذات المحكوم بالوصايا والتعاليم. وبدأنا نلتقي بسير الذات وهي عارية من الأقنعة.ولنا أمثلة كثيرة في هذا الشأن، نشير فقط إلى بداية تراكم السير الذاتية في الثقافة العربية والتي خلخلت الجنس الروائي إلى حدود إحداث لبس أجناسي في كثير من الأعمال. إلى جانب كتابة المرأة العربية التي دخلت مجال التعبير بالسيرة الذاتية،وبأفق مفتوح على حكي الذات. هل ذلك بسبب كون المرأة لا تملك ذاتا قائمة بذاتها لهذا تحاول أن تفكك هذه الإشكالية وتجعل الكتابة معبرا إلى تحقيق الذات في وجودها وكينونتها؟.

*** أية حياة هي؟**

يدخل كتاب أية حياة هي؟ سيرة البدايات للروائي والقاص العراقي عبدالرحمن مجيد الربيعي ضمن الشكل التعبيري الذي يقرر الكاتب فيه خوض رغبة التصريح بنشأة الذات ومجريات حياتها. والربيعي يصرح من البداية أن الأمر يتعلق بسيرة البدايات.. بدايات الطفولة من حيث النشأة الاجتماعية، بما فيها الوسط الأسري ومناخ العلاقات، والأصدقاء والتقاليد من أغاني وأكلات وأعياد وكل ما يؤثث مجتمع الكاتب.

كانت المسألة في البداية رغبة ذاتية. بقيت مؤجلة إلى حين حضور عنصر خارجي حفز الرغبة، ودفع بها نحو التحقق عبر الصحفي التونسي جمال الكرماوي، الذي اقترح على الربيعي كتابة انطباعات حول أدباء العربية الذين عرفهم أو ارتبط معهم بصداقات. وهو في هذا كان يدفع بالربيعي باتجاه الحكي عن الذات.

وهنا أجدني أستحضر (رجوع إلى الطفولة) للكاتبة المغربية ليلى أبو زيد التي كتبت عن طفولتها استجابة لطلب من أستاذة الأدب الإنجليزي والدراسات الشرق الأوسطية في جامعة تكساس بأستين لينشر في كتاب جماعي لكتاب عرب عن طفولتهم.

فهل معنى هذا، أن الحكي عن الذات في التجربة العربية، يلزمه المساندة المعنوية أو الحماية الاعتبارية، من خلال تدخل العنصر الخارجي عن الذات لتحفيزها وتشجيعها على البوح المباح وغير المباح؟.

كتاب الربيعي تسبقه مجموعة من الأسئلة، لأن الأمر يتعلق بمدى استعدادنا لمصارحة الذات والكتابة في الوقت نفسه.

من جهة الذات، إلى أي حد يملك الربيعي إدراكا مسبقا بأن المغامرة في حكي سيرة البدايات سيجعله يعلن ذاتا قد يراها لأول مرة شبه عارية من الرقيب والقيد الاجتماعيين والضوابط المألوفة في السياق العربي؟.

ومن جهة ثانية، إلى أي حد تتحرر الكتابة -بدورها- من رقيب الذات. تكشف عن اتجاهات تمضي بها إلى تجديد كيانها عندما تمارس الحكي بجرأة شفافة؟

هل حقق الربيعي فكرة المنطلق بكتابة سيرة ذاتية كما تصورها قبل الكتابة، خاصة وأنه وضع مخططا لهذه المذكرات؟. أم أن قراءة هذه السيرة ستضعه أمام صورة أخرى لذاته؟ وهل في هذه الحالة يمكن الحديث عن مبدأ الإخلاص لصورة الذات كما نحملها في ذاكرتنا؟ أم هل للكتابة عن الذات دور في إنتاج هذه الصورة؟.

بعدما حكى الربيعي عن سيرة الأدب والأدباء العرب في كتابه المهم (من ذاكرة تلك الأيام-جوانب من سيرة أدبية) يطلع علينا بسيرة الذات في أية حياة هي؟ أو سيرة البدايات.

وهو كتاب حدد فيه الربيعي مرحلة من عمره،يحكي فيها ذاته وقد بدأت تتحرك في عالم الطفولة والصبا في الناصرية، ثم وهي تسافر في رحاب الشباب إلى بغداد.

لم يكتف الكاتب بحكي الناصرية من خلال أناسها ومجتمعها، وإنما

كتب عن جغرافيتها وهندستها وتاريخ تصميمها. كما وصف أزقتها، وكيف تصير مع المطر ويصعب على أطفال جيله الانتقال بسهولة إلى المدرسة. حكى عن بيوتاتها، وأدخلنا إلى عوالم النساء وأسرارهن، وكشف عن أحاديثهن العارية التي تختبئ وراء اللباس الأسود. يقول: هؤلاء المحتشمات الوجلات يهتكن كل المحظور عندما ينفردن ببعضهن (ص).١١٣

يدرجنا الربيعي- الكاتب في ذاكرة الربيعي- الطفل، الذي كان يختزن المشاهد دون أن يدرك معنى ذلك. وندهش نحن من ذاكرة هذه الطفولة كيف تسمح بهذا التخزين الذي لا يثير الانتباه في لحظته.

كما حكى الربيعي عن بغداد، باعتبارها كانت اتجاه أول سفر له. حيث اكتشاف القطار ومحطته، والدخول في عالم بغداد بمكتباتها التي مكنت الكاتب من التدرب على ممارسة القراءة، مثل مكتبة النهضة والمثنى. والاحتفاء بأصحابها خاصة مكتبة النهضة. إلى جانب التعرف على ألمع الأسماء في عالم التشكيل في العراق.

لا يعتمد الربيعي في حكيه على الأسلوب التقريري الإخباري، المدعم بفعل التذكر. وإنما يكتب بطريقة الحاكي الذي يفترض أمامه مستمعين. لهذا، يدقق في كل جزئية ويقف عند كل معلومة ويشرحها ويعقد أحيانا مقارنات بين فترة طفولته وبين الزمن الراهن.

لعل اختيار الكاتب لهذه الفترة المرتبطة بالدراسة، يتضح من الفكرة التي تنتجها قراءة هذه المرحلة،والمتعلقة بحكي مكونات اللحظة الإبداعية لدى الربيعي- المبدع. الشيء الذي يمنح لهذه السيرة بعداً يتجاوز عملية حكي تاريخ الذات، إلى حكي تاريخ الكتابة الإبداعية. أو بالتالي مكونات تاريخها، أي يمكن النظر إلى أية حياة هي؟ باعتبارها إعلانا صريحا عن ذاكرة روايات وقصص الربيعي.

*** كيف شخصت أية حياة هي، ذاكرة الكتابة؟**

كتاب أية حياة هي، نص حركي في معنى كونه يحرك الأسئلة، ويعقد تواصلا مع النظريات الأدبية، خاصة تلك التي تبحث في سؤال الكتابة وكيف يتولد النص.

وأنا أقرأ هذا الكتاب استحضرت أطروحات الناقد الروسي ميخائيل باختين، عندما يرى في الرواية الجنس الأدبي المنفتح على الماضي والحاضر والمستقبل. والقادر باستحقاق إبداعي على احتضان صراع الأجيال والحضارات واللغات. والمؤهل عبر مساحته التخييلية إلى استدراج كلام المتكلمين كيفما كانت سياقاتها. وهي رؤية يؤكدها (الربيعي) في سيرته عندما يكشف عن تاريخ رواياته، وعن امتداد ماضي ذاته في نصوص، وكيف تحولت شخصيات التقاها في طفولته أو شبابه إلى مكونات نصية. ثم كيف بقيت بعض الصور أو المشاهدات نائمة في الذاكرة إلى أن أيقظها نص روائي أو قصصي. وكيف حفظت ذاكرته الطفولية مشاهد وكلام وحوارات ومواقف لتجد نفسها وقد دخلت في علاقات جديدة، لتعيش حياة أخرى داخل النص، أي داخل التخييل في أية حياة هي؟.

يصبح الإبداع بهذا الشكل ذاكرتنا وقد تحولت بفعل منطق الإبداع إلى تخييل. والعهدة بعد ذلك، على البناء الجديد الذي تأخذه مكونات الذاكرة لتقترح قراءة أخرى.

حفزني كتاب (الربيعي) على العودة من جديد إلى قراءة إبداعاته الروائية والقصصية. والدخول أيضاً في مغامرة البحث في الخيط الفاصل بين ما هو واقعي، وما هو متخيل وذلك من خلال تتبع شخصية أحد الجسّارين (جبار) كيف حكاها (الربيعي) في وقائع سيرته،وكيف تذكرها وأعاد بناءها في روايته (القمر والأسوار). ثم كيف استوحى شخصية معلم باسمه في روايته (خطوط الطول.. خطوط العرض). وإلى أي حد يظل الانبهار بشخصية نائما إلى أن يوقفه الإبداع كما حدث مع شخصية (الملا عمران) جد عزيز عبد الصاحب الذي انبهر به الكاتب، وكتب عنه قصة قصيرة سماها (مملكة المجد) وهو فيما يتذكر ويحكي، يتذكر في الوقت نفسه استعانته بمواد الطفولة والشباب في تأثيث نصوصه. عندما يحكي عن الوجبات العراقية يتذكر كيف استلهم صورة مرافقة وجبة (الباجة) العراقية للعرق في روايته (الوكر)، وذلك في سياق حديث

عن عشق صاحب جريدة الأنباء لهذه الوجبة الليلية. كما أدخل اللقاءات والمجالسات التي كان يحضرها رفقة جدته أو والده في الناصرية أو القرية إلى نصوصه مثل رواية (القمر والأسوار). وهذا يجعل فكرة التذكر لحظة تذكر مصادر كتاباته.

وتبقى الناصرية هي ملهمة (الربيعي) بزمنها وأمكنتها، بأناسها ومجتمعها، بأسرارها وعريها، بدفء الطفولة فيها وتضامن سكانها. هي المدينة التي عاشها أولاً، ثم رسمها ثانية فكتبها بعد ذلك لتصبح وشما في ذاكرته، وترحل معه أينما حل وارتحل.

استحضرت -في هذا الصدد- بعض النظريات في المسألة المنهجية. خاصة تلك التي تقول بلا شعور الن. و(الربيعي)-هنا-كأنه يفتت لا شعور روايته وقصصه، حين يذهب إلى طفولة النص، ويدعوها إلى البوح. وهي طفولة قد تعني هنا زمن ولادة اللحظة الإبداعية لدى (الربيعي). كأنه يدفع بنصوصه إلى الحكي عن تكوينها ومكوناتها. وهي عملية استبطانية للاشعور النص.

*** أية حياة هي والاحتفاء بالذات**

ألا يمكن الحديث في مستوى هذا الطرح عن الاحتفاء بالذات وذاكرتها؟.

في الوقت الذي استطاع فيه (الربيعي) إزالة غشاوة الرقيب على الذات، عندما حكى عن الجزئيات التي شكلت طفولته وشبابه، وهي جزئيات تمت بلغة شفافة وأسلوب يسترسل في الحكي، إلى درجة الشعور بأن الكاتب يحكي شفويا، كما حكى عن الذات وعن مجتمعه ومدينة الناصرية وأصدقائه، وتم ذلك بعيدا عن تغليف تلك الذكريات،بقدر ما لامس أهم خصائص هذه الذات التي استطاعت أن تحول مخزون الذاكرة إلى صور إبداعية. حتى تظل الذاكرة حية. ونحن نلمس التذكر -أيضا- فعلاً مضاء بأسماء الشخصيات التي عاش معها (الربيعي). بل نلتقي بأوصافها، والأكثر من هذا استحضار بعض كلامها من خلال بعض الحوارات التي تذكر أيضا بمعجم تلك المرحلة.

ونسجل للربيعي أيضاً احتفاءه الصادق بكل الذين ساهموا في تنمية خياله، وتوجيه مساره في القراءة والرسم وتذوق الشعر. إذ يحرص الكاتب على ذكر أسماء المعلمين الذين كان لهم الفضل في توجيهه التوجيه الصحيح كما الأمر مع معلمه (الشبيبي) الذي أرشده إلى القراءة، ووجهه نحو الكتاب المصريين واللبنانيين والسوريين. أما بالنسبة للعراقيين فقد أرشده إلى قراءة شعرهم. وهذا التوجيه كان وراء قراءته للقصص الشعبية التي كما يقول: (غذت مخيلة الفتى الحالم الذي كنته وجعلته لا يستقر على أرض) (ص). ٤١

يدعم هذا، حكايات الجدة التي اعتبرها (الربيعي) معلمته الأولى في فن القص. وقد كان لهذه الحكايات أثرٌ في تنمية الشعور بالحلم. هنا يعقد (الربيعي) مقارنة بين نمو الحلم لدى أبناء جيله، بفعل الحكايات التي كانت تغذي المخيلة، وبين الجيل الحالي الذي يفقد بذرة الحلم مع الإيقاع السريع يقول: (الأولاد بدلا من أن ينبهروا بحكايات أمهاتهم وجداتهم يأخذهم الكمبيوتر بألعابه التي تشكل للطفل تسلية أخرى وتوجهه توجها مختلفا) (ص).١٤٠

إلى جانب كتابته للرسائل التي ساهمت في تنمية قدراته على الكتابة يقول الربيعي: (إنني أشعر الآن بأن تلك الرسائل التي كنت أكتبها لم تكن أداء لواجب وجبر الخاطر بل كانت مرانا أيضاً على الكتابة) (ص).١٠٠

ألا يمكن الحديث بعد هذا على الاختفاء بالذات وهي تتألق في حكيها، وكيف يتم الانتصار لها، عندما نقف عند القدرات التخزينية، ثم الإمكانيات التوظيفية لهذا الخزان في العملية الإبداعية؟

ألا يمكن الاحتفاء بهذه الذات التي تمكنت من الانتصار على النسيان؟

مهما بعثر الزمن معالم المدينة والوجدان ألا تبقى الكتابة شاهدة على جوهر المدينة وعمق الوجدان؟

ألا يحق لنا الآن بعد هذا الذي يحدث في بغداد أن نتشبث بالذاكرة..والكتابة من أجل الصحو؟؟.

روائية وباحثة
جامعية مغربية

البرهان البقاعي
وكتابه نظم الدرر في تناسب الآيات والسور

د. عمر حسن القيّام

هو الإمام المُفسِّر المحدِّث المؤرِّخ برهان الدين أبو الحسن إبراهيم بن عمر بن حسن الرُّباط ذ بضَمِّ الراء المشَّدَّدة وتخفيف الباء الموحَّدة- البُقاعي الدمشقي الشافي. ولد سنة (٨٠٩هـ) في قرية خربة روحا من أرض البِقاع، وتعرَّض لنكبة قاصمة في مرحلَة مبكرَة من عُمره، ثمَّ خرج إلى دمشقَ لتكونَ هذه المرحلة لحظة فاصلةً في حياته جعلها بدايةً لإقبال السعادتين الدنويَة والأخروية عليه(١)، وهناك جمع القرآن على إمام عصره في القراءات الشمس بن الجزري (ت ٨٢٧هـ) واشتغل بالنحو والفقه، فأخذ عن التقيِّ الحصْني والتاج الغرابيلي والعماد بن شرف وغيرهم(٢). ثم اتصل باثنين من كبار علماء عصره هما: ابن قاضي شهبة، والتاج ابن بهادر الذي لازمه حتى وفاته ثم ذهب إلى القدس الشريف سنة (٨٣١هـ) فقرأ بعض المتون مثل "كافية ابن الحاجب" ثم شخص إلى مصر، وهناك التقى بإمام أهل الحديث الحافظ الحُجّة ابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢هـ) فظفر منه بمنزلة رفيعة أوغَرَتْ صُدورَ بعض معاصريَه(٣)، وربما كانت سبباً في بعَض المحَن التي جَرت عليه على الرغم مَن حياَة الضَّنْك والفاقة التي عاشها البقاعي حتى وَفاته عامَ (٨٨٥هـ).

لقد ترك البرهان البُقاعي ثروةً علمية غزيرةً متنوِّعة فيها دلالةٌ واضحة على اتساع معارفه واهتمامه بمشكلات عصره. وفي هذا السياق، سياق الاهتمام بفكرة "المناسبة" يمكن الإشارة إلى المصنَّفات التالية:

-نظم الدُّرَر في تناسب الآيات والسُّور. وهو أهمُّ مصنَّفاته، وبه تبوَّأ منزلته العلمية بين كبار المُفسِّرين. وقد طبع في اثنين وعشرين مُجَلّداً بتحقيق الدكتور محمد عبدالمعين خان.

-مصاعد النظرِ للإشراف على مقاصد السُّور. وقد ألفه بعد تصنيفه الكتاب السابِق، وخلاصةُ منهجه فيه: أنَّ من عرفَ المرادَ من اسم السُّوَر عرفَ مقصودَها، ومن حَقَّق المقصود منها، عرفَ تناسُبَ آيها وقَصَصها وجميع أجزائها(٤). والكتاب مطبوع في ثلاثة مُجلَّدات بتحقيق الدكتور عبدالسميع محمد حسنين.

-أدلَّة البرهان القويم على تناسُب آي القرآن العظيم. وهو اختصار لكتابه "نظم الدرر" ومنه نسخة خطية بالمكتبة المركزية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض تحت الرقم (٢٤٧٤) ويقع في (٤٦٤) لوحة(٥).

*ثانياً: القراءة التطبيقية:

سبقت الإشارة إلى أن ثَمَّةَ إشاراتٌ مُبكِّرةً تبلورت في سياق الدفاع عن سلامة النظم القرآني انتدبَ لها غيرُ واحدٍ من المكتلمين في إعجاز القرآن

على وجه الخصوص. وربما كان الخطابيّ (ت ٣٨٨هـ) من أوائل المتكلّمين الذين وصل إلينا كلامُهم في هذه القضية. فقد ذكر غير واحد من المطاعن التي أثارها بعضُ أهلِ عصره بخصوص طبيعة النظم القرآني ووجود بعض مظاهر الاضطرب فيه، وكان أسلوبا الحذفِ والتكرار من الأنماط الأسلوبية التي تم انتقادُها في سياق الحديث عن تفكك بنية النظم القرآني "فقد يوجَدُ في القرآن الحذفُ الكثير والاختصار الذي يُشكِلُ معه وَجْهُ الكلام ومعناه كقوله سبحانه (وَلَوْ أَنَّ قُرْآناً سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ أَوْ قُطِّعَتْ بِهِ الأَرْضُ أَوْ كُلِّمَ بِهِ الْمَوْتَى([الرعد٣١] ثم لم يذكر جوابَه ثم قد يُوجَدُ فيه على العكس منه كالتكرار المضاعَف كقوله سبحانه في سورة الرحمن (فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ(وفي سورة المرسلات (وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ) وليس واحدٌ من المذهبَيْنِ بالمحمود عند أهل اللسان، ولا بالمعدود في النوع الأفضل من طبقات البيان"(٦) إلى أمثلة كثيرة من المطاعن أوردها الخطابي ثم عاد عليها بالنَّقض والإبطال فقال بخصوص مَطعَن التكرار المذكور في سورة "الرحمن": "وأما ما عابوه من التكرار، فإنَّ تكرُّر الكلام على ضربَين: أحدهما مذمومٌ وهو ما كان مُستغنىً عنه، غَيْرَ مستفاد به زيادةُ معنىً لم يستفيدوه بالكلامِ الأول، لأنه حينئذ يكون فَضْلاً من القول ولَغْوا، وليس في القرآن شيءٌ من هذا النوع. والضربُ الآخَرُ ما كان بخلاف هذه الصفة؛ فإنّ ترك التكرار في الموضع الذي يقتضيه، وتدعو الحاجة إليه فيه، بإزاء تكلّف الزيادة في وقت الحاجة إلى الحذفَ والاختصار، وإنّما يُحتاجُ إليه ويحسن استعماله في الأمورِ المهمة التي قد تعْظُم العنايةُ بها، ويُخافُ بتَركه وقوعُ الغلط والنسيان فيها والاستهانةَ بقدرِها"(٧) ثم ذكر ذرحمه الله- أن سورة "الرحمن" قد خاطب الله سبحانه بها الثَّقَلَيْن من الإنس والجن، وعَدَّد عليهم أنواع نِعَمه التي خلقَها لهم، فكُلَّما ذكر فَصْلاً من فصول النِّعم جَدَّد إقرارَهم به واقتضاءهم الشُّكرَ عليه، وهي أنواع مختلفة وفنون شتّى(٨). ثم تساءل قائلا: " فإن قيل: إذا كان المعنى في تكرير قوله: (فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ) تجديدَ ذكْرِ النِّعَمِ في هذه السورة، واقتضاءَ الشكرَ عليها، فما معنى قوله (يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شُوَاظٌ مِنْ نَارٍ وَنُحَاسٌ فَلا تَنْتَصِرَانِ) [الرحمن:٣٥] ثم أتبعه قوله (فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ)؟ وأيُّ موضع نعمة هاهنا؟ وهو إنّمَا يتوعَّدُهم بلهَب السَّعير والدخان المستطير، قيل: إنّ نِعْمَةَ الله تعالى فيما أنْذرَ به وحذَّر من عقوباته على معاصيه ليحذروها فيرتدعوا منها بإزاء نعَمه على ما وَعَدَ وبَشّر من ثوابه على طاعته ليرغبوا فيها ويحرصوا عليها، وإنّما تُحقَّقُ معرفة الشيء بأن يُعْتَبَرُ بضدِّه ليُوْقَفَ على حَدِّه"(٩).

لقد تمَّ الاعتمادُ على هذا النمط من الاحتجاج المُقْنع الذي تمَّت صياغتُه على يد الخطابي، فالباقلاني يستثمره بوضوح في معرض ردِّه على خصومه المثيرين للشُّبهات في سلامة النظمِ القرآني(١٠)، والشريف المرتضى يُعَوِّلُ عليه كثيراً في الردِّ على القائلين: ما وجه التكرار في سورة "الرحمن" لقوله تعالى (فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ)(١١) وهو الذي جرى عليه الفخر الرازي (ت ٦٠٦هـ) في السياق ذاته من التساؤل عن جدوى التكرار في هذه السورة(١٢)، وكذا القولُ في صنيعِ الزركشي الذي نقل كلامَ الخطابيّ واعتمده حُجَّةً في معرض الدفاع عن تناسب آي القرآن وذِكْرِ أنواع التكرار(١٣)، ولا يختلف قولُ السيوطي في هذه القضية عن قول سابقيه من العلماء(١٤).

لقد ظلَّت هذه الآراءُ في إطار الفوائد الجزئية التي يمكن الاستئناس بها في سبيل إثبات تماسك النصِّ القرآني من خلال تطبيق شامل لمفهوم "المناسبة" على القرآن الكريم كاملا، وقد سبقت الإشارةُ إلى بعض الجهود التي تبلورت في هذا السياق، لكن هذه المهمَّة الشاملة لم يَتسنَّ لها أن تتكامل زوايا النظر إليها إلاَّ على يد البرهان البُقاعي الذي قدَّم في سياقها كتابه الفريدَ "نظم الدُّرَر" ومكثَ في تصنيفه أربعة عَشَرَ عاماً أطال خلالها التأمُّل في كتاب الله تعالى، وابتكر غير واحدة من طرائق النظر والتفكير لإثبات تناسب آيات القرآن على صعيد شامل ابتداءً من "الاستعاذة" وانتهاءً بسورة "الناس". وإن المهمة الأساسية لهذا البحث هي الكشفُ عن الآليات التي وظّفها البُقاعي للكشف عن تماسك سورة "الرحمن" من خلال مفهوم "المناسبة" وتفحُّص هذه الآليات، ومعرفةُ مدى قدرتها على كشف التماسك البنيوي للنصِّ القرآني الذي لا يتطرَّقُ أدنى شَكٍّ إلى كماله الفنّي والموضوعي.

وربما كان مناسباً في هذا السياق أن يُلقى بعضُ الضوء على شخصية البقاعي للتعرُّف على تكوينه العلميِّ وإسهاماته في الحركة العلمية لعصره، وموقعه بين المفسِّرين، وأهمية كتابه الذي أصبح علماً عليه. وفي هذا السياق يصعب الاعتماد على الترجمة الضافية التي كتبها المؤرِّخ الحافظ شمس الدين السخاوي (ت٩٠٢هـ) في كتابه

"الضوء اللامع لأهل القرن التاسع" للإمام البقاعي. فهناك قَدْرٌ غير قليل من أمارات التعصُّب ودلائل الاهتضام في سياقة الترجمة. ولولا ما تناثر هاهنا وثمّة من أخبار البقاعي، -ناهيك عمّا تتّصف به مُصنَّفات البقاعي من أصالة وعُمق ذلكانت الصورةُ القائمة التي رسمها السخاوي للبقاعي غيرَ كفيلة بإبراز الحقيقة التاريخية والعلميةً لهذا الإمام المُتَفنّن الذي ترك وراءه ثروة علمية غزيرة هي خير شاهد على مديد باعه واتساع دائرته في شتى علوم الثقافة الإسلامية.

ولد الإمام المفَسِّر المحدِّث المؤرِّخ برهان الدين أبو الحسن إبراهيم بن عمر بن حسن الرّباط ذبضم الراء المشدَّدة وتخفيف الباء الموحدة ذالبقاعي- بكسر الباء ويقال بالضمِّ- الدمشقي الشافعي سنة (٩٠٨هـ) في قرية خرْبَة روحا من عمل البقاع(١٥)- وهي أرض واسعة بين بعلبك ودمشق فيها قرى كثيرة(١٦) وقد حدَّد البقاعي سنة ولادته في تفسير سورة الشورى من "نظم الدرر" (١٧:٢٣٦)، ونَصَّ على انتمائه إلى قبيلة بني حسن إحدى البيوتات المعروفة في البقاع(١٧)، ثم ذكر طرفاً صالحاً من طفولته وأنه تعرَّض لنكبة قاصمة في مرحلة مبكرة من عمره حين هُوجِمَتْ قبيلته سنة ٨٢١هـ وذهب أبوه وعمّاه في تلك الكائنة، فعاش يتيماً بعد أن كان قد حفظ القرآن على عمِّه أحمد بن حسن الرُّباط، ثم خرج من بلاده صُحْبَةَ جدِّه لأمِّه أبي علي بن محمد السُّلميِّ، حتى وصل إلى دمشق، وكانت لحظة فاصلة في حياة البقاعي حيث جعلها بداية إقبال السعادتين الدنيوية والأخروية(١٨)، فجدَّد حِفظَ القرآن ثم جَمَعه على إمام عصره في القراءات بلا مدافعة الشمس بن الجزري سنة ٨٢٧هـ واشتغل بالنحو والفقه، فأخذ عن التقيِّ الحصْني والتاج الغرابيلي والعماد بن شَرف وغيرهم(١٩)، ثم خرج إلى القدس سنة ٨٢٨هـ ثم ما لبث أن عاد في السنة نفْسها بعد وفاة والدته، وفيها اتَّصلت أسبابه بأسباب اثنين من كبار علماء دمشق هما: تقي الدين بن قاضي شُهْبة، والتاج ابن بهادر الذي لازمه حتى وفاته سنة ٨٣١هـ ثم ذهب إلى القدس الشريف ثانية وهناك حفظ "تحفة النظر شرح نخبة الفكر" للحافظ ابن حجر وقرأ كافية ابن الحاجب، ثم شخص سنة ٨٣٤هـ إلى مصر التي لم يزل متشوِّقاً إليها، فالتقى بحافظ العصر وإمام أهل الحديث الحافظ الحجَّة الثبت ابن حجر العسقلاني (ت٨٥٢هـ) صاحب التصانيف الباهرة القاضية له بالإمامة في غير ما فَنّ، فلازمه وانتفع به، وظفر منه بمكانة رفيعة ربما أوغرت صدور أقران البقاعي لا سيّما الحافظ السخاوي الذي كان من أخَصِّ تلامذة الحافظ ابن حجر، وإذا كان السخاوي قد اتّهم البقاعيَّ باللحن وأنه لا يُعرف له كتابٌ في الفقه ولا في النحو(٢٠) فإن الحافظ ابن حجر ذوهو مَن هو دراية ورواية- يقول في حَقِّ البقاعي: إنه من أهل الفصاحة، فقد ذكر في كتابه العظيم "إنباء الغُمر بأبناء العُمر" في حوادث سنة ٨٤٢هـ: أنه في اليوم الرابع من رجب حضر الجماعة لقراءة صحيح البخاري بالقصر، وحضر معهم السلطان ثم انقطع، واستقر برهان الدين إبراهيم بن عمر بن حسن البقاعي قارئا عوضا عن نور الدين السُّويفي إمام الملك الأشرف، واستمعوا قراءته وفصاحته(٢١)، وهذا من أدلِّ الدليل على حجم الجَور الذي لحق بالبقاعي من قلم السخاوي، فقد جَرَّده من كل فضيلة، وقرفه بكل نقيصة ورذيلة، وجعله بلا شيوخ وقال: إنه يُلَقَّب بابن عُوَيْجان تصغير أعوج، ونعته بصاحب العجائب والنوائب والقلاقل والمسائل المتعارضة المتناقضة(٢٢)، ثم انحطَّ في ثَلبه والإزراء عليه حتى صوَّره في صورة مُنَفِّرة، فإذا جاء إلى أشياخه قال: وزعم أنه أخذ عن فلان، لا بل إن انجماع البقاعي على التصنيف لم يكن شافعاً لدى السخاوي، فساق هذه المرحلة من عمره بعبارة دالة على التشكيك وعدم الثقة، فكان ذلك سبباً في عدم الثقة بصنيع السخاوي وضرورة البحث عن مصادر أخرى لبناء صورة صحيحة عن شخصية البقاعي، ومن هنا نَفهم إعراض صاحب "شذرات الذهب" عن جميع ما تكلَّم به السخاوي، من القَدْح والثَّلب، وإثبات ما رآه كافياً في إعطاء صورة جيدة عن الإمام البقاعي، لا بل إن مصحِّح كتاب "الضوء اللامع" قد نبَّه في الحاشية إلى اضطراب قلم السخاوي وعدم إنصافه في بعض التراجم على الرغم من كون أصحابها في المكان الأسمى من العلم. ولعلَّ العمادَ الحنبليَّ قد شعر بالضَّيْم الذي لحق بالبقاعي فكان أن ختم ترجمته بقوله: "وبالجملة فقد كان من أعاجيب الدهر وحسناته"(٢٣).

لقد عاش البرهان البقاعي ستّة وسبعين عاماً (٨٠٩-٨٨٥هـ) قضاها قليل الحظ من الدنيا، مُقْبلاً على شأنه، يدلُّ على ذلك قوله وقد ذكر من شأن بعض حاسديه إلى أن قال في وصفهم: "فصنيعهم صنيعُ ن يريد التشنيع على رجل مسلم مقبل على ما يعنيه، تارك لما

لا يَعنيه، منقطع إلى الله تعالى في بيت من بيوته، يتلو كتابه، ويُقيم الصلاة، ويُنفق مما رزقه الله سراً وعلانيةً، وقد قنِع بما آتاه الله، ما زاحم أحداً منهم قطّ على دنيا، ولا ألحَّ على أحد في سؤال، ولا تصدّى لعلوٍّ في الأرض(٢٤) "فكان أن بارك الله له في تصانيفه التي كانت سبباً في شهرته وإثارة كوامن الحسد في نفوس معاصريه، فلم يغادر هذه الدار إلا بعد أن ترك وراءه تراثاً علمياً ضَخماً تصدَّى لتتبُّعه وتَعداده الدكتور عبد السميع محمد حسنين في مقدمته الجيدة لكتاب "مصاعد النظر" حيث ذكر تسعة وأربعين مُصنَّفاً لا شك في تداخل بعض عناوينها، ولكنها يصفو منها قَدرٌ صالحٌ فيه أعظم الدلالة على غزارة علوم البقاعي واتساع دائرته في التصنيف. وربما كان مناسباً في هذا السياق الإشارة إلى بعض هذه المصنَّفات على جهة الاختيار للتعرف على الآفاق العلمية التي ارتادها البقاعي خلال مسيرته العلمية الحافلة.

إنَّ أعظم تصانيف البقاعي على الإطلاق هو كتاب "نظم الدرر"، ومن "نظم الدرر" استخرج كتاب "مصاعد النظر للإشراف على مقاصد السور" حيث كان يَنتزع كلامه على المقاصد هناك على وجه الإجمال حتى حصل له هذا الكتاب النفيس الذي شحنه بغير قليل من المباحث الدقيقة وهو مطبوع في ثلاثة مجلَّدات.

ومن الكتب السائرة للبقاعي كتاب "تنبيه الغبيِّ إلى تكفير ابن الفارض وابن عربي"، وبسبب هذا الكتاب جرى عليه من المحَن والخطوب ما جرى، فقد كانت الصوفيةُ عظيمة النفوذ في ظلِّ الحكام، وكلُّ من اقترب من شيوخها كان يناله من العَنَت والمشقّة ما لا يعلمه إلا الله تعالى، وقد نُشر الكتاب بتحقيق الشيخ عبدالرحمن الوكيل وهو واحد من أنفس الكتب التي صُنِّفت في سياق نقد التصوُّف القائم على وحدة الوجود.

ومن مصنَّفاته أيضاً: "إنارة الفكر بما هو الحقّ في كيفية الذكر" شدَّد فيه النكير على المتصوِّفة الذين ينصبون حلقات الذكر والزعيق والرَّقص في بيوت الله تعالى، ويزعمون أنَّها قربة يتقربون بها إلى الله.

ومن تصانيفه "الإعلام بسَنِّ الهجرة إلى الشام" وقد سبقه إلى ذلك العزّ بن عبدالسلام وابن عبدالهادي المقدسي وغيرهما من أساطين العلماء الذين كانوا يرغّبون الناس بالثبات في أرض الجهاد والرباط في سياق الصراع مع أعداء الإسلام.

ومن تصانيفه "الأقوال القويمة في حكم النقل من الكتب القديمة" و "شرح جمع الجوامع" في أصول الفقه" و "عنوان الزمان في تراجم الشيوخ والأقران" و"القول المفيد في أصول التجويد" إلى غير ذلك من التصانيف المثبتة في مقدمة تحقيق كتابه "مصاعد النظر".

أكاديمي أردني

اشارات

(1)شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد الحنبلي، دار المعرفة، بيروت، بدون تاريخ، ج٧، ص٣٤٠.

(2)المصدر السابق، الجزء والصفحة.

(3)وأشهرهم الإمام السخاوي الذي كتب ترجمة غير منصفة للحافظ البقاعي ظهر فيها غير قليل من أمارات التعصُّب والتحامل. انظر: الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، شمس الدين السخاوي، دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ، ج١، ص١٠١.

(4)مصاعد النظر للإشراف على مقاصد السور، برهان الدين البقاعي، تحقيق الدكتور عبدالسميع محمد حسنين، مكتبة المعارف، الرياض، ط١، ١٩٨٧، ج١، ص١٤٩.

(5)المصدر السابق، ج١، ص٥٧، نقلاً عن مقدّمة التحقيق.

(6)بيان إعجاز القرآن، مصدر سابق، ص٣٩-٤٠.

(7)المصدر السابق، ص٥١-٥٢.

(8)المصدر السابق، ص٥٣-٥٤.

(9)المصدر السابق، ص٥٤-٥٥.

(10)الانتصار لنقل القرآن، مصدر سابق، ج٢، ص٤٤٦-٤٤٧.

(11)أمالي المرتضى، علي بن الحسين الموسوي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨، ج١، ص١٢٠، ١٢٣.

(12)نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين الرازي، تحقيق د. نصر الله أوغلي، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م، ص٢٤٦-٢٤٧.

(13)البرهان في علوم القرآن، مصدر سابق، ج٣، ص١٨.

(14)الإتقان في علوم القرآن، مصدر سابق، ج٣، ص٢٨٢-٢٨٣.

(15)انظر سياقه نسبة في "الضوء اللامع لأهل القرن التاسع" للسخاوي (١:١٠١)، و "شذارت الذهب" للعماد الحنبلي (٧:٣٣٩).

(16)انظر "معجم البلدان" لياقوت الحموي (١:٠٧٤) (البقاع).

(17)نقله ابن العماد الحنبلي في "شذرات الذهب" (٧:٣٤٠).

" (18)شذرات الذهب" (٧:٣٤٠).

" (19)الضوء اللامع" (١:١٠٢).

" (20)الضوء اللامع" (١:١٠٢).

" (21)إنباء الغُمر" (٣:١٠٤).

" (22)الضوء اللامع" (١:١٠١).

" (23)شذرات الذهب" (٧:٣٤٠).

" (24)مصاعد النظر للإشراف على مقاصد السور" للبرهان البقاعي (١:١٠٥).

هزاع البراري.. في تراب الغريب مصائر تراجيدية

❖ حميد سعيد

في حوار بين الراوي وعزيز الحائر، أحد شخوص، واحدة من حكايات رواية "تراب الغريب" وإذ كانا يتبادلان الأنخاب، يقول أحدهما:بصحة هزائمنا، فيجيب الثاني:بصحة الموتى.

أكاد أقول، إن هذا الحوار القصير، يكاد يشكل البنية الأساسية لرواية هزاع البراري "تراب الغريب" حيث اعتدنا، حين نقترب من عمل أدبي أو فنّي، تكون نهايات أبطاله، ماساوية، في الموت أو الهزيمة أن نقول، إنها نهايات ابطال تراجيديا إغريقية.

حين انتهيت من قراءة "تراب الغريب" وجدت شخوص الرواية في مصائرهم التراجيدية. يتجاوزون أحيانا، ما ألفنا من مصائر التراجيديات الإغريقية.

على صعيد البناء الروائي، تتشكل "تراب الغريب" من عدد من الحكايات، في الغالب يكون أحد شخوص الرواية، محور كل حكاية من الحكايات، من أبرزها حكاية الرجل الأبيض، التي تنحو منحى أسطوريا، يمنح الراوي أفقاً أوسع، في تشغيل مخيلته، وفي فضاء اسطوري، أو مايمكننا تجوّزا، أن نعدّه من قبيله، يتحرك أشخاص مثل "فتنة" و"أبو النور" ووجهه الآخر "المغربي".

ثمّ حكاية "نسرين" النبتة المرّة للحرب الأهلية اللبنانية، حيث أمسك الراوي بخيوط هذه الحكاية، على امتداد الزمن الروائي، ومنح الرواية، عمقاً في الشجن الإنساني، وحكاية "ثريا" بكل توترها الدرامي وحركتها الإجتماعية والبيئية، وبخاصة في انتقالها الى عالم الدير، وامتدادها في الوليد "الخوري" الذي سيحاول العودة، للبحث عن جذوره، وحكاية "صفاء" في ثنائية شخصيتها، التي تنتسب الى مجتمع مدينة، لم يصل بعد الى غلبة عناصر وحدته.

وتنضمّ الى هذه الحكايات، حكايات أخرى، من خلال أشخاص، أقلّ حضورا في السياق العام للرواية، غير أنها أغنت الواقع الروائي، مثل سعدي والثعالبي والحائر والجناني والسيِّدة العمياء وليلى وغيرهم.

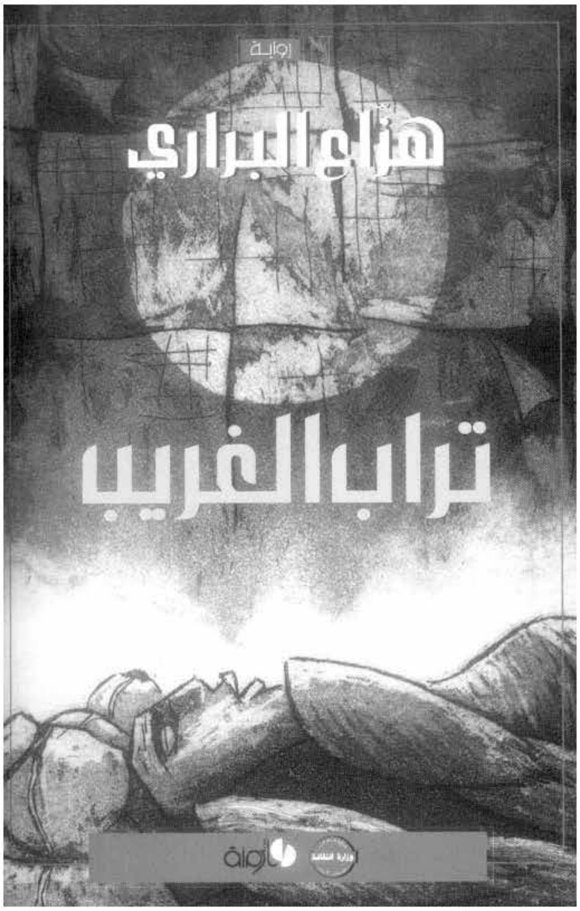
وقد اختار الكاتب تقنية متميزة، إن لم أقل جديدة، بما يوحي، وكأنّه كتب الرواية مرّتين، حيث بدأ بتقديم مادته الروائية، بلغة شعرية، وبتداخل الأحداث والأزمان والأمكنة والأشخاص، وقد أقدم على هذه المحاولة بوعي لاشك فيه، ومما يؤكد هذا الوعي، ما جاء على لسان "صفاء" وهي تحاور

الراوي:"لكنّك تخلط الأسماء والحكايات، أنت، تخلط الموت بالحياة، ما باعرف شو بتفكر"أو كما يقول الراوي:"تنهمر أشلاء الحكاية حولي، عبثاً، أحاول لملمة الصورالتي تكاد أن لاتنتمي لبعضها البعض"

وفي مرحلة من مراحل كتابة الرواية يدرك الكاتب، بخبرته قطعا، إن ما أراده من تقنية " الدمج والتشظي " في مادته الروائية، قد تحقق، في بناء روائي، يحقق إضافة ما، الى هذا الكون السردي، الذي لانهايات له، فيقوم بعملية التفاف، لتفكيك ما بنى من قبل، وتفريد ما كان من حكايات وأماكن وأزمنة وأحداث وأشخاص.وفي الحالتين، يفصح الكاتب، عن مقدرة في الوصف، وقد يتساءل البعض، وهل من روائي، لايتوفر على مقدرة في الوصف ؟ فأقول:

كما، أن ليس من رواية متميزة بلا حكاية، فليس من عمل سردي حقيقي بلاّ وصف، أما هزاع البراري في " تراب الغريب "فقد أغنى عمله السردي، بمقدرته في الوصف، على امتداد الزمن الروائي، وحيثما تطلب البناء الروائي ذلك، والأمثلة واضحة، يدركها المتلقي بيسر.

إن السمة الأساسية في الحدث الروائي، وقد أشرت إليها من قبل، حيث المصائر التراجيدية، لمعظم



شخوص الرواية، فالرجل الأبيض وجده الرعاة " ميتا وبقربه الحصان مطأطئ الرأس، وعيناه دامعتان" وأبو النور " رحل بما يشبه الموت، غاب فجأة، تلاشى مثل ريح تقاسمتها الأمكنة الواسعة " أما ثريا، فتموت بطعام مسموم بعد لجوئها الى الدير، أوصله إليها عمّها إسكندر، وسيلحق بها إبنها " الخوري "الذي ولدته سفاحا، بعد عقود من الزمن، حين عاد ليبحث عن أهله، فيلقى مصيره، ممزقا بمدى اقاربه، ويدفن في الكهف الذي قتل فيه، وتموت فتنة، جالسةً، مرَّ عليها يوم أو يومان قبل أن يكتشف موتها.

وماتت "نسرين" وحيدة، في أستراليا، بعيدة عن وطنها بعدأن نهش المرض اللعين احشاءها، أما جابر الثعالبي فيدفن ببساطة وهدوء، بعد كلِّ ما خاض من معارك، وما عاش من أحلام.

أما الذين لم يموتوا، فلم تكن مصائرهم، أقلَّ تراجيدية، من أولئك الذين ماتوا، ف"ليلى" ميتة، تتعذب بموتها الذي لم يعترف به أحد، وعزيز الذي قاتل الأمريكيين، يجد نفسه لاجئا عند من قاتلهم، وسعدي، ينتهي به المطاف، منسيّا في جزر القمر، بعد رحلة إنتحارية، حتى حين حدَّث الراوي، ليلى، عن مؤنس الرزاز، وصفه.. وهو يترجل الى قبره بكبرياء فارس مكسور,

أما "ليلى " الشاهدة الأخيرة فتقول: " أنا وحيدة، وحدة ميت " وحين تحدَّثت عن الراوي قالت: "نظرت إليه خائفةً، الديدان تمضغ لحم وجهه، والحشرات الصغيرة تخرج من فتحة أذنه " فتخاطبه قائلة، وهي ترتعد: أنت ميـت حقاً.

كاتب عراقي

«أمي تعانق ريحها» لـ موسى سمحان الشيخ

❖ محمد شريف الجيوسي

أراد موسى سمحان الشيخ، في وقت متأخر ربما؛ جمع نتاجه الأدبي غير المنشور والمنشور منه في العديد من الصحف والمجلات العربية، في مجموعات قصصية وشعرية، فالوقت المتأخر يسمح أحياناً بما لم يسمح به سن الشباب والكهولة وما بعدهما، تماماً كما يسمح الهزيع الأخير من الليل باستكمال او مراجعة ما لم تستطع انجازه في النهار بل في متسع مديد منه، وفي آن تأكيد نضج التجربة في المعنى والمضمون بمعانيه العديدة الفكرية والسياسية.

قدم الشاعر موسى سمحان الشيخ، في مجموعته الشعرية الموسومة »أمي إذ تعانق ريحها«، ممارسات فرضتها آليات السوق والعولمة وفظائع اللحم المكشوف لأغراض الشفافية أو الخزي المؤدلج منه أو المعتدل..

يقول:

يحدث أن تغمس من صحن.. ليس أمامك.. او لك

يحدث هذا دون ان تسمى آثماً

يخلص موسى الشيخ إلى المفهوم الحديث للشطارة بمعانيها العديدة، حتى ليصبح خلاف ذلك؛ غباء، أو "قصر ذيل " وعجز أو "مناكفة " أو ضيق أفق

إن سلوكك هذا؛ وهنا بيت القصيد

يعتبر صحياً ومطلوباً

ولا يتوقف الأمر عند البشر فـ الخنازير البرية »وهو هنا ليس مجازياً« هي الأخرى، تغمّس خارج صحونها! تعبر الحدود البرية وغير البرية وأنّا تشاء، فالحدود آمنة. ولو أن الخنازير »البشرية« تصنع هي الأخرى، ما هو أسوأ، وإن كان الشاعر الشيخ؛ فيما أظن لم يشأ ذلك.

ما المطلوب، يقول الشيخ » وهو هنا لا يمت إلى الشيخوخة بمعناها البائس الفاقد للقوة بمعانيها المتعددة، ولا بمعنى الشيخ الواعظ« يقول:

هو المطلب والمطلوب في كل لحظة
قف اذن.. وارفع ذراعيك
كأنك على حاجز قلنديا
او مواطن في معتقل كبير

الآن تبدو الصورة اكثر وضوحاً، وفي أكثر من اتجاه،

يتم إدخالك في بوتقة العولمة
الجميلة.. المضاءة بآلاف المشاعل
المجهزة بأحدث آلات الطبخ أيضاً
كل شيء على ما يرام

الخبز والحرية واخضرار الحقول
وعمر بن عبدالعزيز لا يجد
متسولاً يعطيه حقه من بيت المال
وزرقاء اليمامة لا ترى
الأعداء يزحفون ونخيلهم يفضحُ تخفّيهمْ واختلاف ملامحهم
...
الخطر ناء أبعد من حدود الصين
وغزة وبغداد.. كما الصومال ودارفور
..
تحظى برعاية فائقة من المجتمع الدولي
لا يضاهيها إلا رعاية المجتمع المحلي والعربي
...
كل شيء إلى امام
والحصى لا يطبخ بالماء
يسخر أو لا يسخر الشيخ عندما يعنون قصيدة له »السنونو يداعب الأباتشي«
في اول النهار
الأباتشي والسنونو يتساوقان
..
وغزة أضيق من خرم إبرة
..
أوسع من كون وبيدر حنطة
قد لا يكون الشيخ متشائماً؛ رغم إيحاءاته الزاخرة بالسخرية المرة والألم الممض، يقول:
نافورة الدم تستغرق الآهات والأحلام..
كغبار الحرائق لا تبقي ولا تذر
وهي هنا حرائق مفتعلة غايتها قطع الطريق وتشويه الصورة وتبديل الأولويات وخلط الحابل بالنابل والتجاوز على نافورة الدم وتشويه صورتها
هي تحلم بالزنابق والورود
وبثوب عرس تزنره القصائد والمرايا
وتحاصره نزوات الطفولة
غير عابئة بمطاردة التروس
وإيقاع خطى الجنود
هي، مَن هي هنا، في غزة أو الضفة أو فلسطين بكليتها، أو هي صبية فلسطينية من لحم ودم، حلمت يوماً، بوطن مستقل وهي تلقم؛ أصابع شقيقها بحجارة ملائمة يستطيع توجيهها إلى مجنزرة إسرائيلية يهودية صهيونية، لطالما طحنت المجنزرة أضلعاً بشرية حينا وحطمت حجارة بيوت سكنها فلسطينيون أو جولانيون سوريون أو سيناويون مصريون، أو طوت جذوع وأغصان زيتون وخروب عربي معمر.
المجنزرة والدبابة ليستا وحدهما تعشقان على طريقتهما العربي، الأباتشي الصهيونية مغرمة حتى النخاع بالعربي أيضاً،
في عز الظهيرة
تعشق الأباتشي غزة لا تفارقها
كأنهما خُلقا معاً: اسم على مسمى
تريد طحنها محوها
غزة لا تعرف بيتاً غير بيتها
والأباتشي كل المطارات لها
ولها النفط والدولار وما شئت
غزة.. ارث هاشم والشافعي وأم الانتفاضات
العثرات بحسب الشيخ لم تقتصر على همجية العدو وصلفه وعدوانيته، ثمة في الذات نقائص وثغرات..
ألم يقل الأعداء.. قبل الأصدقاء
بان لدينا قوة ضاربة؛ عزيزة المنال
لها سطوة طارق يوم النزال
فلماذا نقيس المسافة دوماً من زاوية واحدة
هل ثمة علاقة بين تغييب الاجتماعي والافتراق عن التاريخ.. نشهد الشيخ يقول:
ليس لإحصائيات الفقر والجوع
دور، أي دور
العبرانيون؛ الهكسوس، الأمريكيون
المستعربون القساة
الصليبيون على اختلاف نحلهم وصفاء زرقة عيونهم
لم يقطعوا المسافة بين البر والبحر
وظلوا يراوحون.. أسرى حماقاتهم
كيف يكون الحال في حال استمرار هذه الحال، »العامل الذاتي« يبدو الشيخ أكثر تشاؤماً حينما يولد الاخوة الأعداء مواريث من الإحن.. بدلاً من الانتصار!؟ فيما هي الدنيا ولذاتها »تروح« على الشجعان وشهداء القوم والدين والقضية..
ماضون نحو المنحدر
والقياصرة الصغار يبيعون محراث

جدي
وهدى تعيش على طريقتها
أنْ لا حاجة للأب والأم وأبناء العائلة
والدرة مغفرة الرب وكهف الحزانى
وآخر الشجعان يلبي شروط الموت

يتحدث الشيخ عن الولادات المجهضة في قصيدته »أمي تعانق ريحها« وتبدو نزعته الطبقية واضحة، في الفقراء يقيم الأمل..

هو الوجه الآخر؛ الصورة الأخرى
..يصنعها الفقراء إذ يتمتعون بقدرة فائقة على التحمل
وهم يستمعون إلى القول فيتبعون أحسنه

أما ذاك الخلاص الوهمي القاصر العاجز عن إخراج الناس من ترهلهم وصمتهم " المطر" الزائف؛ تقتصر منفعته على البعض دون الآخرين، هو ليس ذاك الضوء في آخر النفق، إنه الفشل المتكرر،

مطر.. لا يغزو التضاريس الوعرة
لا يسعى لاكتشاف ملامح الأفق
لا يقطع الصمت الطويل
لا يلج المقابر والأبراج
ويعيد انتاج حالة القحط في كل مرة

مطر كثير لكنه ليس مطراً حقيقياً، إنه شيء كالبصاق!، لكن أمل الأم رغم مرارة الواقع، بمطر حقيقي وخلاص ناجز.. باق، كبقاء الحياة والولادة..

الاشتباك في الخارج ما زال قائماً
مطر الدهليز يضارع مطراً صحراوياً كابياً
وتصرخ العجوز: في نهاية المطاف لا بد ان يتوقف المطر
..تندب حظها.. توقد مدفأتها
تسعى لبرق يحفظ ماء وجهها
فلا تجد خطاها صوب أفق آخر لا يصله المطر البصاق
.. ..
تتمنى سقوط المطر.. كما كان يسقط..ذات يوم

تتكرر في مجموعة موسى الشيخ، مفردات المطر والأم والوطن وغزة والخرائط والجنود وأحزان القبور وقامات الشهداء وتعابير تفضي بصيغ مختلفة لكنها تحمل ذات المعنى في الاضطهاد المزدوج والخذلان ومسميات تعود للأرض المحتلة من طبيعة وحجر وتراث وطقس وخصب وجفاف الخ.

لقد غلب المضمون في المجموعة الشعرية، حرفية الشعر، حتى لترى انسياباً رقيقاً جميلاً، عثرت به او قطعته فكرة لا تقل عنه جمالاً، لكنها أمهلت الشاعرية فيما ينبغي أو لا ينبغي التمهل.

وكانت تهويمات القصائد مليئة بميثالوجيا وتراث فلسطين والمنطقة وتداعيات صورها الشعبية وترانيمها، وإن لم يؤد ذلك في كل المرات بحرفية الشعراء المتفرغين للشعر، فموسى الشيخ المناضل والمحامي والكاتب ورجل الأعمال ربما؛ ورب الأسرة و»صاحب الواجب«، لا فائض أو كثير وقت لديه للمراجعة، ولا هو معني بصنعة شعرية، توصله إلى مرتبة المتنبيٍ أو أمرؤ القيس أو أبو سلمي أو الجواهري او محمود درويش.

أبدع موسى سمحان الشيخ في توثيق مرحلة من تاريخ الشعب الفلسطيني والمنطقة إلى حد ما بكل ما فيها من آمال وإحباطاتٍ، على نحو شعري حديث، ولم ينس استذكار مفردات ومصطلحات ومفاهيم موروثة اتكأ على كثير منها في إيصال أفكاره بأكبر قدر من الاقتراب معاً من المعنى والصورة الشعرية.

المجموعة بكليتها تعبر عن مرحلة ما بعد نكبة سنة ١٩٤٨ حتى وقتنا الراهن، حتى لترى العثرات والآمال والنجاحات والإخفاقات ماثلة، تعبر عنها المفردات والصور الشعرية، فكأنما الوضع الصعب عبرت عنه مفردة متعثرة كما هي الأوضاع، غص بها حلق الشاعر فجاء التعبير مزدوج الوضوح، وكانت الصور الباهرة نضيرة مبدعة كالحالة التي عبرت عنها. فاقتربت بذلك كثيراً من الواقعية.

إعلامي أردني

هكذا تكلم الحكما «الشعر في الأردن»

* طراد الكبيسي

-١-

في كتاب «مختارات شعرية اردنية» ارتأت لجنة الإشراف أن تقدم للقارئ أنطولوجيا للشعر في الأردن خلال القرن العشرين، بتنوعاته الأسلوبية. حيث «يمكن القول أن معظم النتاج الشعري حتى أواخر الخمسينات. يكاد يكون عمودياً ولم يظهر شعر التفعيلة والقصدة الحديثة إلا في الستينات، بحكم انتشار حركة الشعر الحر عربياً- كما أشار د. سمير قطامي في تقديم الكتاب هذا.

ومعروف-قديماً وحديثاً- أن الاختيار: موقف يعبر عن رؤية معينة: جمالية، فكرية، اجتماعية، أخلاقية...الخ، وقد عبرت هذه الاختيارات عن رؤية جمالية تجديدية، ورؤية تاريخية تواصلية مع الموروث التراثي بأبعاده المتعددة. فضلاً عن التواصل مع التطورات الحداثية دون التفريط بالخصوصية الثقافية والاجتماعية وما تستدعيه الواقعية.

-٢-

أما الناقد الدكتور إبراهيم خليل. فقدم في كتابه: «من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن» دراسات برؤيته النقدية الواضحة، يركز في كل واحدة على أبرز المعالم الشعرية فيشعر الشاعر موضوع الدراسة.

ومثلاً: يتجلى الانزياح عند أمين شنار، كما يتجلى الانزياح الأسلوبي نفسه في ديوان عمر أبو الهيجاء: «شجر اصطفاه الطير». أما محمد القيسي فنزع نحو التناص، ولا سيما مع الأدب الفلوكلوري الشعبي في بلاد الشام. ونهج مريد البرغوثي على خطى الفنانين التشكيليين، ولا سيما فناني البورتريت. وتميزت فودى طوقان بكتابة «قصيدة التفعيلة والقصيدة المقطعية» بينما انشغل آخرون بقضية الموت: أهو انتصار على الحياة؟ ولماذا نموت؟ ومتى الموت يموت؟!

وهكذا انشغل آخرون أيضاً بقضايا لغوية، ووجودية كالأحساس بالغربة، وهواجس ذاتية.. غيرها مما سنأتي إليه لاحقاً.

-٣-

أما الناقد محمد سلام جميعان في كتابه: «غيم وتراب» فقد اختار ما دعاه بالمكاشفة: مكاشفة-أو مصارحة- الشاعر في:

أولاً: موقعه من المشهد الشعري في الأردن وتعالقاته مع الشعراء الآخرين.

ثانياً: التوافق والتجانس والتكامل بين موضوع النص والشكل: جمالياً وتفاعلاً بنيوياً.

ثالثاً: اختلاف وائتلاف الرؤى والاستراتيجيات النقدية، تبعاً لاختلاف أو ائتلاف النصوص موضع المكاشفة: شكلياً وجمالياً-موضوعاً ودلالة نفسية أو فكرية..

رابعاً: ولا بد أن نقول-وكما هو واضح في الدراسات هذه: »الطريق الخاص« للناقد دون أن ينفي اختلافه أو ائتلافه مع الآخر. فكلاهما ضروري -وحاصل في جملة الدراسات الأدبية والنقدية في العالم.

***

بعد المقدمة، يأتي فصل: الحداثة والالتزام وفيه يخرج بالملاحظة التالية: »وقد طلع في هذه الحقبة-التسعينات- عدد وفير من الشعراء الذين كان قصارى جهدهم أن يعبروا عن تجاربهم الخاصة أكثر من تعبيرهم عن القضايا العامة. وهذا عائد إلى سيطرة سيكولوجية تمثل الذات« »ص٢٨«.

وفي مجال القصيدة القصيرة-ترجع بنا المصادر إلى: قصيدة الهايكو اليابانى. وما يدعى الأبجرام والمقطعات في الشعر القديم. هذا وقد لاحظ الناقد جميعان في قصيدة الأردن القصيرة: أولاً: الدلالة النصية. أي أن النص دال على معنى مفارق للمألوف المعجمي.

ثانياً: الوظيفة المجازية حيث يعتمد المجاز على الاقتصاد اللغوي »ص٣٤«.

أما في بقية الدراسات فقد ركز على ظاهرة التقنية المهيمنة لدى الشاعر هذا أو ذاك؛ فمثلاً:

١- مجموعة »النار التي لا تشبه النار« »فالنار التي يعنيها حيدر محمود كائن اجتماعي وليست كائناً طبيعياً« »ص٤٥«.

٢- والمهيمن في نصوص خالد الساكت: قضية الاغتراب: الزماني والمكاني مدمجان في بؤرة اغترابية واحدة. وهو اغتراب معني بتأجيج ذروة الانتماء. وليس العكس »ص٦٠«.

٣-وفي »تراشق الخفاء« و»غجر الماء« للشاعرة زليخة أبو ريشة. وجعلنا من الماء كل شيء حي. لكن الماء مثلما يحيي، يميت جاء في »سفر التكوين«: »..فها أنا آت بطوفان الماء على الأرض لأهلك كل جسدٍ فيه روح حياةٍ من تحت السماء).

أما الماء في النص الشعري عند زليخة: فهو رمز دال على ماء الحياة وانتصار الرغبات أو الاندغام فيها..« »ص١١٤«.

٤-أما الشاعر راشد عيسى، فبوصفه شاعراً فهو: »يسكن في محارة، تزفه اللوعة. وهو: كتكوت في بيضة حلم لا تفقس أبداً« وهو أيضا: »أمهر من يعبر خرم الإبرة كي تتسع الرؤيا« عندما تضيق العبارة!< »ص١٥٦«.

٥- وما يشغل الشاعر حكمت النوايسة هو الهم الوطني والقومي، ولا سيما الحروب ومصائبها. لذا فهو دائم البحث عن ذاته وبلاده وقيمه. وكلما وافى محطة من هذه المحطات، وافته الخيبة الناجمة عن خطيئة ما في الواقع: واقع الأمة: ماضياً وراهناً. »ص١٨٧«.

٦- أما رثاء الشاعر نفسه. فقد عرفناه من الشاعر مالك بن الريب إلى محمد لافي-في: (لم يعد درج العمر أخضر) فقد يبست كل أشجار الغابة. وتعب كلها الحياة: وما أعجب إلا من رغب بازدياد!-كما قالها المعري.

٧- ونغلق هذه الفقرة مع أحمد كناني »ومراياه المغلقة« حيث تقوم البنية التشكيلية للقصيدة على تفتيت الكلمات، الشعري العربي: بالمشجرات، والخاتم، والمخلع، والدائرة أو الدولاب... وقد أشرنا سابقاً إلى تجربة الشاعرين: نادر هدى وحسين نشوان في هذا المجال ناهيك عن الشاعر الأمريكي: إ.إ.كمنجز.

وأخيراً ومن خلال قراءتنا للمؤلفات المذكورة أعلاه. هذا الخلاصة لأبرز خصائص وإنشغالات الشعر في الأردن- دون أن ندعي لها الرقم النهائي:

١- إن ما اصطلح عليه بالشعر العمودي لا يزال معترفاً به سواء جاءت القصيدة العمودية قائمة مستقلة بذاتها أم متداخلة مع القصيدة الحرة »قصيدة التفعيلة« بينما اختفت أو تكاد في أغلب الزقطار العربية: العراق. مصر. لبنان. سوريا.. بعد وفاة أعلامها الكبار: أحمد شوقي، البارودي. الزهاوي. الرصافي. الجواهري. الأخطل الصغير. بدوي الجبل. عمر أبو ريشة..الخ وهكذا في أقطار المغرب العربي: المغرب، الجزائر، تونس، بعد

إنتشار القصيدة الحرة. وما يصطلح عليه في تونس بـ : »غير العمودي والحر« منذ الستينات.

٢-التجريب يعد السبيل الأمثل للوصول إلى الجديد، أو غير المألوف سواء على مستوى بنية القصيدة، أو تشكيل النص متداخل الأجناس.

٣- تراجع قصيدة التفعيلة إزاء زحف قصيدة النثر. حتى بالنسبة لكثير ممن كانوا يكتبون قصيدة التفعيلة، تحولوا إلى كتابة قصيدة النثر. أو إلى »النص« الذي لا جنس له، أو حمال أوجه. أو ما يدعى لدى البعض بـ »النص الحائر«.

٤- انشغال الشاعر بالهم الخاص: كالشعور بالغربة أو العشق أو أية مشكلة أخرى، لم يشغله عن الاهتمام بالهم العام. أي قضايا بلده الوطنية والقومية والاجتماعية.. ولا بد للقارئ أن يلاحظ هذا، بحكم موقع الأردن من الأحداث العربية الساخنة: قضية فلسطين ونكبة ١٩٦٧ واحتلال العراق..الخ حيث يطغى الهم السياسي والقومي الوطني.. وحيث يجنح الشعر إلى توظيف واستلهام التراث والاقتراب من الواقعية الموضوعية.

٥- التناص والاقتراب من الأدب الشعبي: شعر، أمثال، أغنيات، حكم، حكايات..الخ. مما له صلة قربى مع المتلقي من جهة. ويعبر عن رغبات المواطن البسيط من جهة أخرى. حيث يظهر الشاعر كمن يتحدث إلى جمهوره بلغته لا بلغة الفانتازيا العالية.

٦- وما تقدم يقود إلى تداخل الأجناس في النص. ولا سيما السرد بأنواعه المتعددة: قصة، رواية، مسرح، حكاية شعبية، أسطورة، خبر، حدث تاريخي..الخ. فضلاً عن أن هذا يقود أيضاً إلى تعدد الأصوات: صوت المؤلف، صوت الراوي، صوت الأنا: المؤلف الآخر..الخ.

٧-تنوع البنى اللغوية والتركيبية والأسلوبية من البنية الموضوعية- مثلاً- إلى البنية الأسطورية، والعجائبية، والمقطعية، والسيرية..الخ.

٨- وأقول أخيراً-وليس أخراً- أن ينحو الشاعر منحي ما يعرف بالقصيدة البصرية، حيث يقوم الشكل الصوري مقام اللغة وتراكيبها في تجسيد الدلالة.

ناقد عراقي

مصادر

١- مختارات شعرية أردنية: إعداد لجنة إشراف، منشورات أمانة عمان ٢٠٠٢.
٢- د. إبراهيم خليل: »من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن-دار مجدلاوي-عمان-٢٠٠٢«.
٣- غيم وتراب: مكاشفات في الشعر الأردني الحديث: محمد سلام جميعان-دار ورد-عمان-٢٠٠٨- بدعم وزارة الثقافة.

التوتر والمعاناه والقلق
في معظم قصص كوثر الجندي ومجموعتها (ليس بعد الآن)

* محمد محمود الخطيب

تبدو كوثر الجندي في مجموعتها القصصية (ليس بعد الآن) وكأنها تشكل العلامة الدالة على مقدرتها الأدبية من خلال السرد واللغة واشتغالها المكثف على المتخيل عبر لغة مشحونه بمساحات من التوتر واستحضار الماضي الممزق والمتردي للإنسان الصورة والمعاناة وأحلام ذاتيه يلونها الغموض نتيجة تداخل الحلم والواقع لديها التي حملته لمعظم قصصها من أول قصته في المجموعة (صفيح حار.. بارد) حتى (بجع بحيرة الثلج) وكأن الواقع هنا كما هي مع الخيال والتخيل ولن يستطيع القارئ الغوص الى ذات الكاتبة دون أن يقرأ قصصها أكثر من مره.

ففي القصة الأولى (صفيح حار ..بارد) يشعر الإنسان باستحالة الحياة المتناثرة في مخيم غرفه من الصفيح وأرضه من الأوساخ الموحلة مأساوية المكان ومشهد الخوف من الآتي.

(أنا موغل في الأسى حد انتهاء شتاء آخر، برودتي كانت قاسيه والشقوق التي كانت تفصل بين أضلاعي وألواحي تسرب الهواء والصقيع يخيفك إنني تحت رشق المطر وقصف الرعود، كانت رياح كوانين تصفر في شفاهي) صورة المخيم بكل ما فيه من ألم ومعاناة وجوع وقهر.إنه مشهد سينمائي يأخذ بالألباب ويأخذ القارئ إلى الزمن الأول من الهجرة والإبعاد عن الوطن يشعر القارئ وكأنه أمام فلم سينمائي أو كأنه يغوص مع (أبو راجي) في وحل المخيم ويعيش معه تحت سقف من الصفيح المشقق الجنبات ويسمع قرع حبات المطر وزمجرة الرياح وهي تهز المكان.

أتمنى لو أن الكاتبة لم تنقطع عن السرد لهذه القصة..

صحيح أن الكثيرين قد كتبوا وصوروا حياة المخيم ولكن (الجندي) استطاعة أن تدفع بالقارئ حد الغوص في عالم المعاناة وكأنها تقول له هكذا يكون الموت الحقيقي .. الموت البطيء الذي يسلبك الروح شعرة شعرة وقد لا تموت أحيانا بل تبقى معلقا بين الموت والحياة وهنا تكمن المأساة.

(أقسم أنني ما بيدي حيله .. هكذا أنا .. سامحيني ..أرجوك أيتها المرأة الكهلة أيها الصغار الذين ترعرعتم بين أجنحتي المتكسرة .. ماذا عساي أن أفعل) كبر السن وقلة الحيلة وشغف العيش كلمات موغلة في الأسى .. حد إنعدام الحياة.

(آه أيتها الكهله أذكر كم كان يخيفك أنني تحت رشق المطر وقصف الرعود ... تلفين الصغار بما تيسر من دفئ روحك تصدين وحشة الليالي

بكفين عاريتين) هكذا إذا كما تقول الكاتبة إنه صفيح السنوات الكاملة .ويختلط هنا شيء من المعاناة .. معاناة الإنسان العربي المقهور في زمن الصراعات الاقتصادية و الاجتماعية.. ففي قصة(الخرفيش) وإن بدأ العنوان غير مستساغ للقارئ الا انه الوصف الأكثر واقعية لابنة المرأة التي تبيع هذا النبات.(بدا لي ظاهر كفها أشبه بورقة الخرفيش.. نظرت الى باطن كفها الآخر فهالني الشبه بين أخاديده وشقوقه وعروق ورقة الخرفيش .. رأت المرأة الدهشة في عيني لكنها أشاحت بوجهها عني ونادت :الضمة ببريزة) امرأة تكاد تجزم أنها شبه امرأة تجلس على الرصيف بين المحلات الفخمة والمتاجر الراقية لتبيع الخرفيش التي التقطته من أراضي الغور في فصل الشتاء القارس(على جانبي الطريق الصغيرة المنحدر من واجهات الذهب نحو (الحسبه) كانت النسوة الملتفات بسواد العيشه يتكورن وقد بسطن أشياءهن الخضراء كل حول مقعدها ... (عكوب).. (مرار).. (جرجير).. (خردل).. (حميض).. (رشاد)..و(خرفيش) لم أصدق عيني لأول وهله .. بائعة خرفيش!) الحياة هي هي والمعاناة هي هي وإن كانت هنا تعطيك شيئا من الأمل عبر القروش القليلة التي تبني عليها آمالك في حياة تكفيك حاجتك للقمة الخبز.

وعلى نفس المسار وعبر نفس واحد حار الزفرات تأتينا قصة(أوّبه) المرأة التي عانت الكثير بعد فقدان أبناءها في زمن الموت الكنعاني على أبواب يهودا.. ولم يبقى لها سوى كهولة جداها تبرق أحيانا في ظلمة موغلة السواد. فها هي تبث أوجاعها له(كنت أنت من بلسم جراحاتي وخفق عذاباتي ركضت إليك حافية القدمين.. وصلتك ذاهلة مشدوهة المصيبة الآن لا تحتمل ، أبنائي يا جدي أبنائي الذين كان قوتهم روحي ، وفراشهم دمي أولادي الصبوحون وبناتي الجميلات كلهم ذهبوا معا) .. قسوة الزمن المعاش على أرض يتنازعها الخير والشر المتمثل في الانسان الفلسطيني الكنعاني الأصل صاحب الخير والحق وبين الشر المتمثل في المغتصب اليهودي المتعطش للقتل والبطش وإراقة الدماء والمدعي بأحقيته لأرض فلسطين.. الدم عنده سواء والموت عنده سواء بين الكبير والصغير والفاجعة تكاد تكون واحدة عند الأم الفلسطينية.

(رأيتهم يا جدي، أوصالهم مقطعة، أحشاؤهم ممزقة، رؤوسهم مفصوله عن أجسادهم وشعورهم متناثرة، دمائهم التي هي دمائي تسيل كالينابيع) اليست هذه قمة الفاجعة أن تشاهد امرأة أطفالها الأربع وقد مزقت أجسامهم أمام أعينها نعم لقد إستطاعت الكاتبة من خلال سردها القصص أن تربط بعض قصصها ببعضها الآخر فبدأ من قمة المأساة في عالم المخيم وربطته في زمن الموت اليومي زمن التشرذم العربي والتغول الاستعماري اليهودي .إنها لقطات متفرقة لمأساة واحدة تحمل كمرتها (كوثر الجندي) لتصور واقعا مفجعا وتراجيديا غاية في الألم والحزن وها هي تلتقط أدق التفاصيل المفعمة بها النفس الإنسانية المقهورة في عالم من القهر واللامبالاة لما يقع عليها من ضغوط نفسية وإجتماعية ففي قصة(آجلا أو آجلا) سيناريو حقيقي لواقع معاش تجسده الكاتبة من خلال فتاة رافضة لكل أنواع القهر والظلم والقرف من صديق ثقيل الظل (علب فارغة من الأحلام ،أعقاب مطفئة بعنف شظايا أشخاص عبروا الذاكرة ، صناديق قذفت محتوياتها الأصلية .. أكياس مكعبة بقرف دبقة وملوثة. هكذا كنت أحس)، إذن إنها الذاكرة المتمركزة في النفس وإنبعاث الشعور بغوغائية الحدث الجاذب للنفس المكلومة.

إنها أيضا نوع من المعاناة وإن كانت مجردة من الموت والجوع والدماء .. الا أنها أشد وطأة على الذات الإنسانية (كان ظهره للنافذة وعيناه لي تدوران في أروقة صدري تمران على أشيائي الملقاة بقليل من العناية على أرض الغرفة... أصبحت نزقة ،مزاجي الحاد جرح بدمي حين لطمت بعنف زجاج النافذة قدرتي على الاحتمال تمزقت كثيرا)

حتى في أحلامها.. أحلام فتاة لم تراوح أرض المطبخ ..كان الحلم متمركزا في الشعور الجواني ..أحاسيس ومشاعر غريبة تشدها الى فنجان قهوته ... هذا ما حدث في قصة (رغوه)

(مددت أصابعي باتجاه تلك الغيمة

ولامستها ، كان شعورا نديا وأنا أخترقها فتملؤني برائحة العشب، لم أستطيع اجتياز الغيمة صرت أسبح وسطها ، تراءت لي أوراقي البيضاء وأحسست بطعم القهوة ما يزال على لساني) السباحة في فضاء الحلم والطيران فوق الغيوم حتى لتكاد تلامس بأحلامها ومشاعرها غيمة في السماء ولكن هل من الممكن أن يتحقق هذا الحلم..؟ وهل تستطيع الذات الأنسانية المكبلة المأزومة أن تخرج من رحم المعاناة ... قد يكون هذا ولكن من خلال الحلم والتخيل ، مع أن ذلك أيضا قد يدفع بها الى الارتطام بواقعها المعاش والذي تكابد فيه حلمها..حلم كل امرأة تبحث عن حياة أكثر سعادة..وأكثر شفافية. (أفلت من يدي القلم فجأة وهويت الى الأسفل سقطت على نحو مربع وإذا ارتطمت بالأرض، فتحت عيني بدهشة كمن يفيق من غيبوبة طويلة ، مرت بي لحظات قبل أن أكتشف أنني مسجاة على أرض المطبخ، كانت ملابسي مبللة بالماء والى جانبي قطع من فنجان قهوة مكسور وعلى يدي رغوة صابون الجلي) وتنطلق الكاتبة لتلتقط لنا صورة أخرى مختلفة لمعاناة أخرى مختلفة ... ولكنها هنا عدة لقطات لحدث واحد يتمحور حول (الحافله) إحدى قصص المجموعة ... الحافله مسيرها وتوقفها واكتظاظ الركاب عبر المحطة وحتى على الطرقات، إشارة المرور.كل ذلك متماهيا مع الزمن... مع الوقت والانتظار القاتل المكان والزمان معا يتجليان في أكثر صورهما قسوة وقهرا حتى ليكاد الأنسان الهرب الى عالم آخر أو الى مكان آخر بحثا عن ظروف معيشية أكثر تلائما.

(الشاب المسن ذو القامة المشوقة أختلط سواد شعره ببياض الهموم الكثيرة... فكر كثيرا بالهجرة الى أي مكان آخر خارج الحدود وفي أحيان عديدة نما لديه استعداد كاذب لترك زوجته وخمسة أطفال وراءه والسفر الى حيث يمكنه بيسر أن يصبغ ما أبيض من شعره وقلبه ويبدأ حياته على الطريقة الأوروبية)لست أدري لماذا تحاول الكاتبة الخروج أحيانا من عالم الواقع الى عالم الخيال .. أو لنقل تحاول نقل الصورة عبر المتخيل واللامعقول ..(الشاب المسن لم يفاجأ كما لم يفاجأ غيره بأن الحافله كانت تمضي في طريقها دون سائق) هل تريد هنا أن تستخرج المخزون من الكبت والصور المتناثرة هنا وهناك عبر الذاكرة المتجمدة في زمن لا يسمح بالذهاب بعيدا عن واقع يجب أن يعاش بخيره وشره أو تحت سياط من الخوف والجوع واللاجدوى ولا تكاد الكاتبة تخرج من صورة أو حدث الا وقد التقطت لنا عبر سردها القصصي الشيق صورة أخرى ومعاناة أخرى على أرض الواقع أو داخل النفس الانسانية.

فها هي في قصة (الثقب) تشدنا الى نوع آخر من السرد القصصي الموشى بمعاناة الأنسان الذي يفقد سنوات عمره في البحث عن عمل خاصة بعد تخرجه من الجامعة التي بذل من أجل نيل شهادته فيها كل ما لديه من جهد ومال علّها تكون له جواز سفر الى حياة كريمة فاضلة .

(فقد مرت به ثماني سنوات عجاف منذ تخرجه من الجامعة ووقوفه في طابور الباحثين عن فرصة عمل محترمه تخرجه من القبر الى وجه الدنيا) يا إلهي حتى الحياة القاسية والمعاناة الشديدة الواطئة شبهتها الكاتبة بالقبر...

(كان وائل يسمي غرفته القبر .. فهي تحت مستوى سطح الأرض لا نوافذ لها فارغة الا من طاولة مكتب قديمة وأرفف مثبتة على الجدار و... كتب) الخروج من حالة الموات هذه الى العيش الرهيف ولكنه لا يستطيع أن يتلافى العثرات في طريقه (أخذ يلعن ذلك المسمار الناتئ في المقعد الخشبي لعن ذلك اليوم الذي جلس فيه ليستريح في ذلك المقعد المشؤوم بعد أن أرهقه المسير، كان الثقب الذى أحدثه المسمار اللعين في بنطاله الوحيد صغيرا لكنه لا يحتاج الى كثير من العناء ليرى عن مسافة أمتار؛ اللعنة .. الا تكفي كل هذه الخوازيق التي تثقب أعمارنا)

أما في قصة (خطوط حمراء) فقد صورت لنا الكاتبة مكابده الغربة والحنين الى الوطن والأهل والأصدقاء .فها هي تلتقط لنا من خلال المراسلات بين (راغب وحلمي) الشاب الذي تغرب عن وطنه في سبيل حياة أفضل. (عزيزي راغب أود أن أبدأ بالأسف على حالة الغربة التي تعيشها، الأصدقاء جميعا تألموا لحالك) إنها ردة الفعل لما أباح به راغب من قسوة ومرارة ..حيث

أدرك في غربته أن لكل شيء ثمن.

(آه يا حلمي لكل شيء ثمن .. الغربة ثمن باهظ أدفعه.. الحنين .. الأشتياق هم أكابده حتى النخاع) لا يخرج الأنسان من مشكلة الا وتلاقيه أخرى ولا يهرب من واقع مر الا ويلتقيه واقع أكثر مرارة .. لا أضنني كنت من كسب فأنا أتتبع أخبار الوطن وأغبطكم على هذا القدر من الديمقراطية وإرتفاع سقف الحريات وعلى تقليص الخطوط الحمراء والمناطق المحظورة .. أليس السعي وراء هذه المنجزات هو ما جعلني أكابد غربتي هذه؟)

أما قصة (المصعد) فقد صورتها الكاتبة بطريقة فلسفية متقنة الحبكة القصصية لأنسانين إمرأة ورجل يعلقان داخل المصعد لثلاث ساعات من الزمن أخترقت فيها الكاتبة النفس والذات البشرية كيف تفكر حين تقع في مأزق أو تغلق دونها الحياة عبر غرفة صغيرة متساوية الأضلاع لا منفذ منها ولا حتى كوة تجذب اليها الهواء والاكسجين ولا يمكن الخلاص منها الا بفعلة فاعل أو بواسطة زر كهربائي يسيرها الى أمكنتها المحددة..إنها المصعد.. هذا الذي اطبق بكل سهولة على رجل وإمرأة،كانا عرضة للموت خنقا، ولم تكن الكاتبة تقصد بهذه القصة ذلك الحدث بالذات.. لكنها راحت الى أبعد منه بكثير.. حاولت أن تقف على المشاعر والأحاسيس والمعاناة التي سيكابدها كل من المرأة والرجل ..ولم تنقل لنا القاصة معاناة جنس دون آخر.. بل جعلتنا نقف على أحاسيس المرأة وذاتها الشفافة ونفسها الضعيفة بسبب أنوثتها.. والرجل الذي يكاد يكون أكثر تحملا للحدث والمعاناة داخل الأزمات والمآزق التي تحتاج الى قدرة أكثر وقوة أشد زندا قد يستطيع هذا الرجل أن يقرع الباب مستنجدا قرعات توازي قرعات الطبول إذا أن يدا المرأة الناعمتين الضعيفتين أحيانا غير قادرة على محاكاة قرعات يدا الرجل.

القصة تبدأ برجل وامرأة يقصدان عمارة مكونة من تسعة أدوار ويصعدا المصعد وحين يضغط الرجل على الزر المؤدي الى الدور التاسع يلتفت الى المرأة فيراها تهز رأسها مكتفية بذلك .. في الدور الثالث يتوقف المصعد .. فقد انقطع التيار الكهربائي محدثا اهتزازا قويا وترتسم على وجهيهما الدهشة.

(المصعد توقف ، قالها الرجل بلهجة حازمة ثم تابع.. يبدو أن التيار الكهربائي قد انقطع ..نظرة المرأة الصامتة تتحول من دهشة الى انتظار) تظهر المرأة أحيانا أكثر هدوءا من الرجل وأكثر احتمالا وكأنها بذلك تحاول أن تنفي عن نفسها صفة الضعف وبأنها دون الرجل قوة واحتمالا.(حاول هو أن يطمئن نفسه ويطمئن المرأة راجيا أن تبادله الحديث .. فتمتم :نادرا ما ينقطع التيار الكهربائي، لا بد أنه عطل طارئ لا أضنه سيستمر أكثر من دقائق ، أكتفت المرأة بالتحديق به بنظرات توحي بتفهمها لما يقول) المرأة هي المرأة دائما تتظاهر بما ليس فيها لتشد الانتباه اليها أو الى ما تفعله..

(وجهت المرأة ضوء البطارية الى جدران المصعد.. تفحص الرجل المفاتيح والأزرار عبث ببعضها بعصبية مدركا الا جدوى من ذلك..) هي ما زالت تجيل ضوء مصباحها في كل مكان.. (سلطت المرأة المصباح الكهربائي الى وجهه فرأت ملامح الانزعاج والخوف بادية عليه)إنها من داخلها أكثر قلقل من الرجل لكنها تحاول أيضا أن تكشف الحقيقة من خلال وجه الرجل .. ملامحه.. هيئته علها تجد شيئا ما يجعلها أكثر إطمأنانا ، لكن ملامح الرجل وقلقه كانا يفضحانه أحيانا، كان يحمل تحت إبطه جريدة حاول قراءة ما فيها عله يجد سببا لإنقطاع التيار الكهربائي ..سلطت هي ضوء المصباح على الجريدة ليستطيع القراءة ..

(اليوم انقطاع التيار الكهربائي في عمان الغربية لمدة ثلاث ساعات) كان كمن لسعته جمرة متوقدة أجفل فزعا (يا الهي .. ثلاث ساعات لا.. يجب أن نخرج فورا) الآن أدركت المرأة أن الأمر ليس سهلا (شرعت المرأة بالطرق على الباب صارخة بأعلى صوتها ..إستمرت حالة الهلع والصراخ للحظات) وحين توقفا كان يصغيان لاكتشاف أي ردة فعل من الخارج لإنقاذهما .. كان الصمت مطبقا وكأن الدنيا خلت من الناس) المشاهد هنا عديدة يوحي كل مشهد بحالة من الحالات التي كانت تعتصر قواهما.. ثلاث ساعات من الرهبة المتناهية الشدة والخوف من الموت وفقدان الحياة

(كانت المرأة تبدو شاردة الذهن:

إذن سنموت..أنا أيضا لا أريد أن أموت.. افعل شيئا أرجوك لا تدع نهايتنا تكون على هذا النحو..أرجوك) حين اشتدت الأزمة وأصبح لا مفر من الاعتراف بقوة الرجل وإمكاناته المميزة عن المرأة أعلنت المرأة داخل المصعد ضعفها وبأنها دائما بحاجة لقوة تحميها .. أو تنقذها اذا ما سقطت في مأزق أو إنتابها شعور بالخوف قال مطمئنا وهو يحدجها وينفخ نفسه أمام خوفها (قد لا نموت ، صديقي مهندس كهربائي متخصص في المصاعد، قال لي مرة أن المصاعد ذات المواصفات الدولية تحتوي على نظام تهوية يحول دون الاختناق ، كما أن ثلاث ساعات ليست وقتا طويلا)حدجته وكانت تحاول أقناع نفسها بصدقه أو بتصديقه ، ما أروع أن ينتصر الانسان على خوفه حتى وإن كان واهما..كراوية كاملة.. أو لنقول كراوية قصيرة كانت قصة المصعد .. ففيها كل عناصر الرواية من الزمان والمكان والشخوص وإن كانت قد أعتمدت على الذات الإنسانية وصورتها لنا بالصورة والكلمة فأبرزت لنا كل ما يعتلج النفس البشرية حالة الأزمات والملمات حالة فردية.. لكنها حالة منطبقة تماما على معظم الناس وإن كانوا لا يتساوون في مشاعرهم وأحاسيسهم لكنهم سواء أمام غول الخوف وفقدان الأمل ..أمام رهبة الموت وأسبابه..

القصة تكاد تكون درة المجموعة بأسلوبها القصصي وإن كانت ليست قمة المعاناة الى جانب القصص الأخرى فهي معاناة من نوع آخر فيها من الأمل والإحساس بما قد يحدث ، وخفة وطأته على بطلي القصة..أو قد أقول بطلي الراوية القصيرة هذه هاهما يستكينان الآن ويستسلمان للوقت ما دام هنالك هواء سيحفظ عليهما قدرتها على الحياة ، إنهما بدءا التقرب إلى بعضهما البعض فقد عرف هو من هي ومن أي مكان قادمة وماذا تريد .. عرف وجهها ولون تنورتها وطولها وحركات يداها وعيناها وعرفت هي من هو ..عمره ، طوله، عمله ماذا يحمل في يده وكيف يفكر وكيف يتصرف وعرفت أنه شاعر هذا أكثر ما شدها فيه كانت تنظر الى كتاب ملقى على أرض المصعد تناولته ولاحظت صورته عليه..

(أنت شاعر؟! تساءلت.. أنا أحب الشعر .. قرأت العنوان بصوت مرتفع" هيبة بن أدوم" أو(تقاسيم العتمة). التفتت الى الرجل ! أهو عملك الأول – لا إنه الثاني.وربما الأخير)قد يحاول الرجل أحيانا وفي مواقف شبيهه أن يتلاعب بأعصاب المرأة ليكتشف مدى قدرتها على التحمل .. فهو في رده (وربما الأخيرة) كان يحاول أن يوحي لها بأن هذا المكان قد يكون آخر عهدهم بالحياة فقد يموتا إختناقا.

(نحن ضحيتان لمصعد واحد ، ستصعد أرواحنا بلا أجسادنا من هنا) أهي الاستكانة والقبول لما هما فيه أم هي النفس الإنسانية وطبيعتها الاستسلامية أحيانا لما يفرض عليها أو تقودها إليه الأقدار.. لكنه فعلا القدر وحده من يستطيع إنقاذهما فقد أحسا فعلا أنه (الموت هو الوحيد القادر على التسلل إلينا عبر هذه الجدران المعتمة.. وحده القادر على النفاذ إلينا هنا)

أقرأ القصة ولا أريد الخروج منها تشدني أحداثها بكل ما فيها من صور ولقطات وتناقضات نفسية تتناثر هنا وهناك حسب الإحساس النفسي الغاية في الوضوح.

أما حالة الإنفراج .. حالة الخلاص والخروج من الموت الى الحياة.. بعد أن وصلا الى قمة المعاناة والخوف وفقدان الأمل..

(جلسا متقابلين، خيم صمت ثقيل عليهما ، تصببا عرقا فجاءه أحسا بالمصعد ينزلق الى أسفل .هبا واقفين اقتربت هي من الباب فوجئت بالباب يفتح ، إندفعت خارجه وهي تصرخ – كدت أموت.. كدت أقتل)

لا أريد هنا أن أختم مقالتي بما ختمت به الكاتبة هذه القصة بالذات فلست أدري لماذا إنتحت هذا المنحى من قيد الرجل وإطلاق المرأة .. لماذا هي بين الصحافة والأعلام وكميرات التصوير التلفزيونية لقد علقا معا وعانا معا وفضلا الحياة على الموت معا اليست هذه هي الحياة .. رجل وإمرأة.

كاتب أردني

دراسة أدبية لقصيدتين رافضتين

❖ **حسن ناجي**

استهلال

لا ادعي أبداً أن هذه الدراسة هي دراسة مقارنه بين قصيدتين تنتسبان إلى لغتين مختلفتين هما العبرية والعربية ذلك لان الدراسة المقارنة تتطلب توافر عدد من الأمور التي قد لا تتاح لأي باحث وهذه الأمور في مجملها تدل على مدى صعوبة هذا المنهج الدراسي والى الجدية والإعداد الطويل الذي يجب أن يأخذ الباحث نفسه بهما .

يقول الدكتور طه ندى في كتابه الأدب المقارنة " إن المتخصص في الأدب المقارن ملزم بمعرفة اللغات المختلفة التي كتبت بها الأعمال التي يراد المقارنة بينها ، وهو مطلب مشروع وعسير " وأنا في الحقيقة لا دراية لي مطلقاً باللغة العبرية ... ويزيد الدكتور شوقي السكري في كتابه مناهج البحث في الأدب المقارن " إن الأدبين يجب أن لا يتصادما بالأفكار ولا أن يتعارضا في المذاهب ولا أن يتناقضا في الاتجاهات "

إذن فانا لا أقدم دراسة مقارنه لعدم توفر المعرفة باللغة العبرية ولأن القصيدتين متصادمتان في الفكر والمذهب وعليه فان هذه الدراسة لن تكون دراسة مقارنة حتى وان أردنا لها ذلك . وهي بالتالي ليست دراسة نقدية نتوصل في نهايتها إلى حكم لاحدهما على الأخرى .

ويمكن القول أن هذه الدراسة الأدبية هي جولة في العقل العربي والعقل الصهيوني للتعرف على كيفيه تفكير كل منهما ومن أية زاوية ينطلقان في تقييم الأمور وما هي الاسلحه الفكرية التي يواجهان بها بعضهما البعض .

إن القصيدتين التي بين يدينا جنديان يلبسان قبعتي حرب مقلوبتين ويسكنان في خندقين مختلفين في المساحة والعمق وأسباب الراحة ، لذا سنرى أن كلاً منهما يفكر بالطريقة التي يوحي له بها الخندق.

في البداية الدراسة أحب أن اثبت القصيدتين حتى يستطيع القارئ متابعة الموضوع بصورة واضحة .

القصيدة الأولى بعنوان – حتى لو – للشاعر اليهودي الصهيوني " افرام سيدون" نشرت في الدستور 20/8/1983

موطا ، موطا ... غور (١)
هذه الحكاية لغور
حتى لو تنازلت منظمة التحرير

عن الميثاق
واعتنق عرفات اليهودية
والقى الفدائيون بنادقهم
وتخلوا عن فكرة الدولة الفلسطينية
وأرسلوا في رأس السنة بطاقات ورد لكل إسرائيل
وتبرعت منظمة التحرير بأيام عمل في المستوطنات
وأقامت في مخيمات اللاجئين حفلات لفرقه
" ميرز نعان دو " اليهودية
حتى لو قال القدومي أنهم لا ينتظرون الضفة بل " جودو "
ونسجت نسوة فتح قبعات صوفية للجنود
واستقبلوا في السامرة " غوش امونيم " بالطبل والزغاريد
حتى لو اعترفوا بالدولة اليهودية
وحولت إلينا أموال الدعم من السعودية
حتى لو افتتحت في الضفة فروعاً ل " هبوعيل هاتسعير " (٢)
وعمال صهيون
والتزمت المنظمة بتنبؤات الأنبياء والمؤمنين
بأن تكون هي الضحية ونحن الغاصبون
وحتى لو نقلوا إلى القطب الشمالي كل اللاجئين
وجعلوا حرابهم أقلاماً ومواعين
حتى لو فعلوا ذلك يا موطا
فلن نجلس معهم على طاولة المفاوضات

كل ما يفعله " بيجن " يفعله " التجمع " أفضل
ويقدر " يوسي "(٣) غدا أن يقول نحن الليكود " ب "
هذا تحقير يا موطا ، هذا غير صحيح
فهو يقول ذلك لكي نغضب
نحن الليكود "أ" يا موطا
والليكود هو القمة العليا

والقصيدة الثانية للشاعر الفلسطيني سميح القاسم بعنوان
الساحرو البركان – أسطورة مهداة إلى الحكم العسكري بفلسطين من ديوان أغاني الدروب ص49
مردخاي غور رئيس الأركان السابق في الجيش الإسرائيلي
اسم منظمة صهيونية معناها – منظمة العامل الشاب –
عضو في الكنيست من حزب العمل

الساحر والبركان
وشعوذ الساحر فانطلق
من قمقم البحار مارد صغير
يريد للزورق ... أن يقبل الغرق
يريد للحريه الحمراء
ان تقطن في كوخ من الورق
يريد للجذور أن تحيا بلا شجر
يريد للاشجار ان تحيا بلا ثمر
يريد للانسان ان يموت في الحياة
يريد أن ....
وانفجر البركان
والتهمت ساحره النيران
فعاد للقمقم يستجير
بساحر جديد
بساحر ... ليس له وجود

قراءة متداخلة

إن عملية التربيت على الكتف كحركة للطمأنه وكدعوة للتفكير بهدوء لمرحلة قادمة بحاجة لقرار صحيح جاءت في بداية القصيدتين مع اختلاف في ايقاع الضربات المطمئنة وحدّتها فالشاعر افرايم سيدون يفقد أعصابه منذ البداية وكأنه بحاجة إلى من يطمأنه ويهدئه فتأتي حركاته سريعة ذات ايقاع مرتفع قد تؤذي سامعها ومتلقيها وبالتالي لن تحقق الهدف ان كانت لا تدعو إلى ضده

موطا ، موطا غور
هذه الحكاية لغور
حتى لو تنازلت منظمه التحرير عن الميثاق

وكما نرى إيقاع النغمة غير مطمأنه وان أراد لها الشاعر كذلك فهو يصيح بأعلى صوته وكأنه يتحدى أو أنه في موقف آخر غير الأخبار انه كمن يسير في مظاهرة فقد صوابه فصاح مخاطباً رئيس هيئة الأركان بتعال لا يخفى على أحد مما يجعل غور غير قابل للاستماع مع أنه يبلغه أن الجبهة الداخلية لن تتنازل فلتكن مطمئناً ، إننا كسياسيين نقف مع رفضكم

كعسكريين ... إن المعنى بلا شك مطمئن ولكن النغمة التي جاء من خلالها منفرّه ، صحيح انه ألغى حرف النداء من المخاطبه دليل توافق المدني والعكسري واتفاقهما على منهج واحد لكنه نسي نفسه أكثر من اللزوم عندما نبّه أن هذه الحكاية لغور وكأنه يهدده بها وكأن غور هو صاحب العلاقة مع منظمه التحرير وأنه رئيسها ، بينما جاءت عملية التربيت عند القاسم مطمئنه حقاً أنها ذات إيقاع هادئ وحركة لطيفه

وشعوذ الساحر فانطلق

من قمقم البحار مارد صغير

فقد أتى بكلمتي الشعوذة والساحر ليلفت الانتباه إلى ما سوف يقول ، فالحكاية عنده مسليه لا تحتاج إلى تقطيب جبين ولا إلى انفعال من طرف واحد .. انه يتبع الأسلوب القصصي ممثلاً في – الحكواتي –وقد تحلق حوله المستمعون فهذا الحكواتي لا يمكن إلا أن يكون هادئ الأعصاب لطيف المعشره باش الوجه دائماً ليتمكن من استقطاب اكبر عدد من الجمهور حوله حتى يكمل قصته .. انه حريص على أن يتكاثر عدد المستمعين وحريص على تأدية ما يريد من خلال قصته وقد نجح في استقطاب اكبر عدد من الجمهور ذلك بأن قصته فيها من الخيال ما يدعو الآخرين للاستماع وفيها من العجائب ما يدفع الجميع للتحلق حوله فهي أسطورة تتحدث عن ساحر مشعوذ وعن مارد صغير ... ولكن هل استطاع ان يصل إلى ما يريد؟ .. انه منذ البداية يضيء كشافاً وهاجاً حول كلمه هي اصل الحكاية – مارد صغير – فكيف استمر ؟؟

ان كلا الشاعرين يستعمل ادواته للوصول إلى غايته ولكن الاسلوب الاخباري متفاوت بينهما من البدايه كما رأينا ولنسمع إلى الشاعر سيدون الذي استمر في عصبيته فازداد ارتفاع نبرته مما افقده التحدث باسلوب منطقي معقول ولو بنسبة قليلة ، انه قلب كل المفاهيم وابتعد عن المنطق

لو تنازلت منظمه التحرير عن الميثاق

والقى الفدائيون بنادقهم

وتخلوا عن فكره الدولة الفلسطينيه

وأرسلوا في راس السنة بطاقات ورد لكل إسرائيل

وتبرعت منظمة التحرير بأيام عمل في المستوطنات

ففي سرعة الانفعال نسي عامل الزمن وبارتفاع الايقاع لم يعد يسمع غير ما بداخله من أوهام ، فجاء بها غير مرتبه زمنياً او منطقياً ، فلو سلمنا جدلاً بأن الفلسطينين سيلقون السلاح فكيف ستزول الاحقاد بهذه السرعه ليرسلوا بطاقات ورد لاسرائيل ، إن الورد رسول محبه فهل مجرد أن يلقي الفدائيون السلاح تنبت في قلوبهم محبة الاعداء فيقدمون الورد ويقومون بالأعمال بدلاً عنهم كتبرع منهم ان هذا التداخل الزمني اللامنطقي كان وراءه الاندفاع والنبرة الحادة التي استخدمها من البداية.

ومع ان القاسم يذكر بعد مقدمته تلك مستحيلات واموراً مخالفة للواقع وللمنطق ، الا ان الوضع مختلف تماماً لما اراد الشاعر سيدون لان القاسم يرفض هذا اللامعقول بينما ذلك يريده ويقرره ، ان القاسم اتى بهذا اللامعقول المرفوض

حتى يصل إلى غايته فهو يقول ضمن أسطورة المارد الصغير وساحره وعلى لسان المارد وهذا القول يتضمن الرفض الساخر من لا معقولية المارد

يريد للزورق ان يقبل الغرق

يريد للحريه الحمراء ان تقطن في كوخ من الورق

فهذا سرد مملوء بالسخريه من المارد الصغير ذلك لان المارد الصغير يريد ان يقلب المفاهيم فيستهزء به الشاعر وهو الذي سلط الاضواء عليه من البدايه فقد مسخه حين سماه مارداً صغيراً

ونعود إلى اللامعقول الذي يطرقه الشاعر سيدون مؤكدا لغور ومطمئناً أن أنبياءهم قد تنبأوا بأن يكون اليهودي غاصباً والفلسطيني هو الضحية

والتزمت المنظمة بتنبؤات الانبياء المؤمنين

بأن تكون هي الضحية ونحن الغاصبون

وهنا يقع الشاعر فيما لا يريده لنفسه ولكن سرعة الإيقاع أفقدته الحكم في الكلمات والمعاني ، انه يفصح عن أن الأنبياء قد تنبأوا بأن اليهود هم غاصبون دوماً والفلسطينيين هم الضحية ان هذه المقوله لا يمكن أن تكون في صف الشاعر سيدون وهو لو

كان في حاله اهدأ لما تفوه بهذا الكلام .

صحيح أن سيدون قد بدأ يتساقط حضارياً باعترافه بأنهم الغاصبون ولو كان في حاله أحسن لقال مثلا " فاتحون "

ولكن قد استفاد كثيراً من الإيقاع الهادئ فاخذ يحرك الحروف كما يريد والمعاني تخدمه في ذلك فهو يختار ما يوصله إلى مبتغاه وهو يحسن استخدام الإيقاع فقد اخذ بالارتفاع تدريجياً بالحده والإسراع في الحركة والحديث كردة فعل لما هو غير معقول ومن أجل أن يجعل هناك منطقاً ومبرراً للانفجار

يريد للجذور أن تحيا بلا شجر
يريد للأشجار أن تحيا بلا ثمر
يريد للإنسان أن يموت في الحياة

فالإيقاع هنا ارتفع قليلاً ، لكن دون أن يفقد الشاعر اتزانه فقد حافظ على اتزان جمله وألفاظه مؤكداً رفضه لرغبه هذا المارد الصغير رفضاً غاضباً دون انفجار مؤدياً ذلك بالتكرار والسرعة في الحركة والارتفاع بالصوت وهذه كلها دلائل الرفض والغضب

ان سيدون يدفعه انفعاله إلى أكثر ما وصل إليه إن وهمه قد أعطاه الحرية في كل شيء ، انه يطمئن الجبهة العسكرية ممثله برئيس هيئة الأركان بأن ما يجري في الكنيست من تهويش واختلافات إنما هو لعبه وبذلك يكون قد كشف عن عورته السياسيه ونشر ما لا يريد نشره

ويقدر يوسي غدا أن يقول نحن
الليكود " ب "
هذا تحقير يا موطا ، هذا غير صحيح
فهو يقول ذلك لكي نغضب
نحن الليكود "أ" يا موطا
والليكود هو القمة العليا

انه يؤكد لغور أن الخلافات في الكنيست ليست سوى كلمات فارغة يراد بها اثارة حماس الآخرين في الحكم ليمارسوا ما يريده الجميع وهو لا ينسى أن يبقى متعالياً حتى آخر سطر فهو من الليكود ويعتبر الليكود القمة .. أنها ليست مباراة في العقيدة والفكر الاتجاه إنما هي مباراة في العطاء وحجمه فهو يبدأ الحديث في الفقرة الأخيرة

كل ما يفعله بيجن ، يفعله التجمع أفضل

فالفكر عندهم واحد والعقيدة واحده والاتجاه واحد وان اختلفت أسماء التجمعات والهيئات الاجتماعية والدينية والسياسية فالاختلاف عندهم في العطاء ، من يعطي أكثر هذا هو المهم وهنا فقط يلتقون

والقاسم أيضاً تزداد نبرته ارتفاعاً وكلماته اتساعاً وحركه ومعانيه غضباً ، هذا التنامي السليم من البداية للغضب والسخرية والحدث الدرامي تتطلبه الحكاية الأسطورة وقد حافظ عليه الشاعر مستخدماً إياه في الوصول إلى ما يريد ليؤكد في النهاية ان حدثاً كبيراً سوف يقع

يريد للإنسان أن يموت في الحياة
يريد أن ....
وانفجر البركان
والتهمت ساحره النيران
فعاد للقمقم يستجير
بساحر جديد
بساحر ... ليس له وجود

وفعلاً حدث ما هو مهيء له أن يحدث فالذي أراده القاسم وحاول جاهدا الوصول إليه قد حصل وانتصر الشاعر في إرادته فللطبيعه سنه خاصة بها من يعاندها يفشل وهذا المارد الصغير حاول أن يغير سنة الكون ويقلب المفاهيم فوقع فيما حفر وأراد والتهمت النيران الساحر لينتقل المارد الصغير من جديد باحثا عن الساحر جديد ليس له وجود ، هذه الحقيقة التي تنتهي بها الأسطورة رسم لها وخطط بهدوء الشاعر القاسم محقق ما يريد بأدواته النفسية واللغوية والفنية

وكأن الشاعر سميح القاسم قد قرأ العقل الصهيوني وعرف كيف يفكر خاصه وأن القصيدة كتبت قبل قصيدة سيدون بخمسة عشر سنة

فالإيقاع الهادئ المتزن انتهى بالشاعر إلى ما يريد بينما سرعة الإيقاع وارتفاع نبرته أطاحت بالشاعر سيدون حيث لا يريد .

ان سيدون من البدايه بدأ بالعد التنازلي لموقفه

كاتب اردني

قراءات

بين القصة القصيرة والقصيرة جداً
قراءة في مجموعة عمار الجنيدي أرواح مستباحة

*علي شنينات

عن دار الكندي للنشر والتوزيع صدرت المجموعة القصصية (ارواح مستباحة) للشاعر والقاص عمار الجنيدي بدعم من وزارة الثقافة الاردنية.وقد صدر للكاتب قبل دلك مجموعتان قصصيتان هما: (الموناليزا تلبس الحجاب ،خيانات مشروعة) من نوع القصص القصيرة جدا، ،إلا ان عمار الجنيدي في مجموعته الاخيرة (ارواح مستباحة)خرج عن نسق المجموعتين السابقتين الى نسق القصة القصيرة.

ولو حاولنا جاهدين التمييز بين هذين النوعين من السرد لاختلط علينا الامر ،والسبب في ذلك هو التداخل بينهما من حيث الخصائص والعناصر لكل منهما.فالقصة القصيرة كما يعرفها الاستاذ فؤاد قنديل(نص أدبي نثري يصور موقفا أو شعورا إنسانيا تصويرا مكثفا له مغزى) ويعرفها آرسكين كالدويل بأنها (حكاية خيالية لها معنى، ممتعة بحيث تجذب انتباه القارئ، وعميقة بحيث تعبر عن الطبيعة البشرية).لقد اشتملت هذه التعاريف على خصائص وعناصر القصة القصيرة من حيث ان القصة القصيرة تتحدث عن موقف او شعور بعينه ولا تتعداه،كما انه من اهم عناصر القصة هو التكثيف والايجاز والاقتصاد اللغوي ،وأحيانا ما يكون ايحاءا شعريا ينطوي على صور شعرية تنقل المتلقي الى فضاءات اخرى أكثر جمالا في المتخيل من النص،كما ان النهايات المفتوحة للقصة القصيرة تترك مجالا آخر للتأويل حسب حالة المتلقي النفسية ويتفاعل معها كما يراها هو وليس كما يراها الكاتب في احيان كثيرة.في القصة القصيرة أيضا ليس هناك صراع خارجي في الغالب ولكنه صراع داخلي عادة ما يحدث في نفس الشخصية الواحدة في القصة بين الخير والشر او بين المتخيل الجميل وبين الواقع المر أو لنقل بين الاشياء وضدها في النفس البشرية بشكل عام.وترتكز القصة القصيرة عادة على المنولوج الداخلي والسرد الوصفي لحركة الاشياء والشخوص داخلها مبتعدة عن الديالوج او الحوار بين الشخوص ما أمكن.

اما القصة القصيرة جدا فيرى الباحث والقاص فاروق مواسي انه يجدر بها ان تعبر عن احاسيس عفوية واعية مقاربة للحياة،ويرى ان من ابرز خصائصها الاقتصاد في الوصف،

والاستغناء عن عنصري الزمان والمكان، وان ابرز عناصرها هو المفارقة.أما الناقد المغربي الدكتور جميل حمداوي يرى ان اهم خصائص القصة القصيرة جدا هو التكثيف والقصر والايجاز والحذف والاضمار والايحاء والمفارقة واستخدام التوتر الدرامي وتراكب الجمل والادهاش والشاعرية.

وتجدر الاشارة هنا ان هذا النوع من السرد لم ياخذ دوره من النقد والتمحيص كونه فنا حديثا ظهر في العقود الاخيرة من القرن العشرين وكان نتاجا للعولمة والثورة الصناعية والاتصالات كما يرى القاص السوري اسد دوارة.

ان هذه التعاريف الآنفة الذكر لكلا النوعين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا ، يدلان على ان ليس هناك فرقا واضحا بينهما يميز واحدا عن الآخر من حيث المضمون والشكل،ربما ان الفرق الواضح بينهما هو الحجم فقط.

***

في مجموعة عمار الجنيدي(ارواح مستباحة)قصص قصيرة- وقد كان له مجموعتان سابقتان من نوع القصص القصيرة جدا- شدني هذا التنويع في اسلوب السرد وهذا الانتقال المقصود حتما من القصة القصيرة جدا الى القصة القصيرة،ولعله في مجموعته التي بين يدي (ارواح مستباحة) بنى اسلوبه بطريقة تقترب كثيرا الى اسلوب بناء القصة القصيرة جدا من حيث مضمون النص وشكل البناء.ففي قراءة نقدية له عن كتابات عمار الجنيدي القصيرة جدا يقول الناقد الدكتور راشد عيسى(الطابع الفني العام في كتابته يتمركز في النص القصير شعرا او قصة،وهو نص قائم بالدرجة الاولى على اقتصاد لغوي ذكي،وعلى دلالات مكثفة ومفتوحة على تأويلاتها)ويضيف (أما جوهر الرؤى فهي مواقف توظف طاقة السخرية الجادة باسلوب غرائبي يمجد الفانتازيا والعجائبي وانماط الاحتجاج على صيرورات اجتماعية ووجدانية ذات علاقة عمودية بروح الكاتب).

فمن حيث الشكل هناك اقتصاد لغوي وتكثيف عميق يمنح القاريء فرصة التأويل والتخيل ليتقمص الحالة كما تبتغي النفس والحالة الوجدانية في لحظة القراءة والوصول الى اللذة التي يتحد بها كاتب النص والقاريء في آن.علاقة الكاتب والقاريء في النص علاقة تكاملية تبدأ بأدوات الكاتب الفنية وتنتهي بفرح القاريء او حزنه او ما يعتمل في نفسه من تراكمات نفسية بحيث يستطيع الكاتب ان يختزل ما يمكن ان يتخيله القاريء،ويستطيع القاريء ان يتخيل ما يحس به الكاتب .مثلا في احدى القصص ترك الكاتب عمار الجنيدي للقاريء اختيار عنوان للقصة وهو اسلوب لإشراك المتلقي في النص،وهو تفاعل يمجد النص ويمنحه طاقة التعبير المنشودة.

من حيث المضمون يقدم عمار الجنيدي رؤاه وتحليلاته للواقع المعاش بطريقة ساخرة تعلن تمرده على السائد من سقوط وانكسار وخيانات، محتجا على ما يحدث من هزائم سياسية واجتماعية.والسخرية أداة يوظفها الكاتب بطريقة تدفع القاريء لتقبل فكرة النقد وبالتالي تحرير وعي المجتمعات،وهذه هي غاية النص الادبي في كل مراحل تطوره:ملامسة الواقع وتعريته أولاً ثم الحفر في الذاكرة الجمعية للوقوف على الاخطاء والشوائب من باب الاصلاح والتقويم ،وفي الغالب فإن النص الادبي لا يضع حلولا مباشرة بل إنه نقطة التحول من حالة الغفلة الى حالة الانتباه.

***

في مجموعته(ارواح مستباحة) قصص قصيرة يبدأ عمار الجنيدي اهداءه الذي يؤشر الى مضامين ملحة في واقع يسوده الوجع الانساني بكل تفصيلاته فردية او جماعية،إنه استهلال ذكي لإدخال القاريء الى جو النص منذ اللمحة الاولى بيد ان اسم المجموعة(ارواح مستباحة)مصطلح فني يجمع بين العام والخاص ويترك عند المتلقي دهشة السؤال والفضول العارم للإنتقال الى متعة الآتي.

يبدأ الكاتب القص غالبا بكلمة او مشهد يشيران الى ما قبلهما ويختزلان احداثاً يستطيع القاريء ان

يتوقعها كما في قصة(الخائن)حيث تبدأ القصة بالمشهد التالي:(إزدحام الغرفة بالمراجعين والملفات التي تتكوم على طاولة مكتبه أعاقت وصوله الى الهاتف الذي تواصل رنينه بشكل مزعج).قبل هذا المشهد هناك مشاهد يستطيع القاريء ان يتوقعهااو يتخيلها،وكما في قصة (نشوة الدراق)و(اللعنة).هذا الاختزال الذي يجعل القاريء يتفاعل مع جو النص منذ بدايته.القاريء يبني فكرته في النص ضمن إطار عام يقدمه الكاتب بأدواته الفنية ويمنحه مفاتيحاً يلتقطها ويبني عليها في المتوقع من النص أو المتخيَّل.

يرتكز القاص عمار الجنيدي في قصص المجموعة على المكان كحاضن للنص القصصي وعنصراً مهماً في البناء السردي،ويشير الكاتب الى أمكنة واقعية عاش بها القاريء او ألِفها وارتبط بها ارتباطاً نفسياً مثل(حي التركمان)،(حي القلعة)،(عجلون). هذه الامكنة تضفي على النص صفة الواقعية وكأنه يتحدث عن قصص واقعية تحدث في المجتمع الاردني.هذا الارتباط الحسّي بين الكاتب والمكان من جهة وبين القاريء والمكان من جهة أخرى بنى علاقة حميمية بين المتلقي والنص ،يجعل القاريء يستوعب النص من خلال سايكولوجية المعرفة بالمكان. أيضاً تتحرك الشخصيات ضمن أمكنة مغلقة ترتبط بالقاريء أرتباطاً حسّياً مثل (الغرفتين الأرضيتين)،(مكتب المديرة)،(الغرفة المنزوية).يقول غالب هلسا في تقديمه لكتاب جماليات المكان لغاستون باشلار (المكان في الصورة الفنية هو المكان الاليف ،وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه،إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقضة وتشكل فيه خيالنا ،فالمكانية في الادب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ،ومكانية الادب العظيم تدور حول هذا المحور). فالمكان الواقعي في النص الادبي هو وشيجة التقارب والألفة بين القاريء والنص وتعايش ملموس للأحداث وتسلسلها واستجابة سريعة لتقمص الشخصيات التي تتحرك في مكان له دلالاته الحسية والنفسية في ذاكرة المتلقي.

يعمد عمار الجنيدي الى استخدام النهايات المفتوحة للتأويل والمفارقة والإدهاش ويترك للقاريء فرصة لفك حبكة القص المبنية -في الغالب- على صورة شعرية تنقل المتلقي الى متعة التخيل والارتقاء بالذائقة الى مدارك سامية من الإنفعال مع اللغة الشعرية التي يتقنها الكاتب إذا ما عرفنا أن عمار الجنيدي بالاضافة الى انه قاص فهو شاعر متمرس،فقد صدر له ثلاث مجموعات شعرية هي:(وهج الانتظار الاخير،رايات على سفح الشفق،رماح في خاصرة الوجع). في إحدى قصص المجموعة (ضحية) يكرّس الكاتب الإنزياح الدلالي أو ما وراء النص في القصة كمشهد واحد متفرّد يطرح تساؤلات متعددة داخل النص وخارجه، تحتاج من القاريء الى نفس طويل لجمع خيوط الحبكة وفك رموزها.يتحدث السارد عن فتىً فقير يمسح زجاج السيارات على إشارة ضوئية ،ويشاهد منظراً بشعاً يتمثل في عملية دهس لرجل من قبل سيارة مسرعة ،ورغم بشاعة المنظر يتقدم الطفل شاقاً طريقه نحو الجثة ،فيجثو عليها ويبكي ثم يغادر متجها الى الاشارة ليمارس عمله المعتاد وكأن شيئاً لم يكن.هذا هو المشهد الوحيد في القصة،ويبدو مشهداً عادياً يترك تساؤلاً :من هو الضحية ؟الرجل الذي مات نتيجة الاهمال والسرعة أم الطفل الذي يعمل في الشوارع نتيجة الفقر؟.لكن هناك سؤالاً وجوديا أكبرً ومعانٍ سامية تبدو وراء النص أرادها الكاتب عندما وضع بداية القصة الفقرة التالية:(لحظات صمت كئيبة خيّمت على الوجوه،تبحث عن شيء اسمه الشعور،لكنها لم تجد غير القلق...وعندما ينحبس المطر ،يتنبه الصمت ويلفّ مدارات الوجوم)،وفي نهاية القصة إستخدم صورة شعرية قفلة للقصة:(تكاثفت الغيمات في الافق،فتهاطل المطر غزيراً ،وظلّ القلق يلفّ مدارات الذهول). وهنا يتسع السؤال ،هل هو قلق نفسي وبحث عن الذات وتشخيص لحالة فردية بعينها ؟أم هو قلق إنساني عام يؤشر الى كارثية

الحالة في تردّي القيم النبيلة واضمحلال المعاني السامية ؟.التشاؤمية هنا عالية الوتيرة لأن القلق استمر رغم هطول المطر.هذه الاسئلة الكبيرة إختزلها الكاتب حين وضع الصورتين المتقابلتين ،انحباس المطر في بداية تشكيل المشهد وهطول المطر في نهايته وجعل صفة القلق عاملا مشتركا بينهما،إنه استطراد للخوف وتعميم له ايضاً في المترادفتين مدارات الوجوم ومدارات الذهول.

واقعية النص الأدبي تفرض على الكاتب استخدام لغة سهلة خالية من التعقيد مبتعداً عن المفردة الفضفاضة التي لا تخدم النص بقدر ما تؤدي الى النفور واتساع الفجوة بين القاريء والنص،وفي بعض الحوارات استخدم عمار الجنيدي اللغة المحكية التي يتداولها الناس في الشارع والبيت والأمكنة العامة.هذا الخط اللغويّ الذي استخدمه في كل قصص المجموعة تقريباً،يمنح المشهد طاقة بصريّة عالية بالنسبة للمتلقي،ويدلّ على أن الكاتب أراد ألّا يخاطب النخبة فقط ،بل أراد أن يوسّع خطابه ما أمكن .

***

حملت المجموعة مضامين تميزت بجرأة الطرح الكاشف لكثير من الدمامل والآفات التي تصيب المجتمع،كالفقر والزنا والجشع وتدني المستوى الثقافي .وقد شكّل الكاتب شخصياته المسحوقة التي تقع تحت ضغط واقع اجتماعي واقتصادي وسياسي،وطرح ثيمة الانتحار كمعادل طبيعي لما يحدث في الواقع الذي يراه كما يرد على لسان أحد الشخصيات الذي قرر الانتحار في قصة(رصاصة واحدة تكفي):(ان هذا الواقع المخزي الذي أراه في كل جزء من حياتي ،يهبط عزيمتي ويكرس أسباب الذل والإحباط في نفسي ،ويدفعني لاتخاذ موقف اتجاه هذا العبث). أيضاً يقدم عمار الجنيدي نموذج المرأة الغير سوية بطريقة جادة أحياناً وبطريقة ساخرة أحياناً أخرى،فهي الأم التي تركت إبنها المريض استجابة لرغبات زوجها الجشع في قصة (الخروج من حي التركمان). وهي المرأة التي تخون زوجها مع صديقه في قصة(الخائن).وهي الفتاة الجميلة التي يكتشفها العاشق انها تعمل في مكان للدعارة في قصة (نشوة الدرّاق).

في قصة (اللعنة)يرمز الكاتب الى قضايا سياسية ظاهرة ومستوحاة من الواقع السياسي العربي المتردي اتجاه ما يحدث من احتلال اسرائيلي للاراضي العربية ،واستمرارها في بناء المستوطنات ، وموضوع التطبيع مع اسرائيل.هذه المواضيع يطرحها بطريقة دراماتيكية مستمداً فكرة النص من قصة أهل الكهف التي وردت في القرآن الكريم.

***

إن عمار الجنيدي يقدم عملا متميزاً في القصة القصيرة (أرواح مستباحة) من حيث الشكل والمضمون ، كما كان متميزاً في القصة القصيرة جداً رغم أنه عمد الى التقارب بينهما خاصة في الشكل ملتزما بنكهته الخاصةفي السرد التي تميز عمله القصصي عن غيره.وقد قدم رؤاه الخاصة وتحليلاته للواقع بكل إرهاصاته ،والملاحظ في المجموعة بشكل جلي هو القسوة في طرح الجانب السلبي للمرأة فقط،المرأة التي وصلت الى مستوى عالي من الثقافة والشراكة الحقيقية مع الرجل في البناء ،هي أيضا تستطيع اتخاذ المواقف النبيلة وتقدم ما يقدم الرجل على حد سواء.ولكن بالطبع هي رؤية الكاتب الّتي تعتمد على تحليلات تتشابك مع مزاجه الفني في لحظة ولادة النص وانتقائية الطرح التي تتقاطع مع نفسية الكاتب في ذات اللحظة.

كاتب وشاعر أردني

مهرجان الأردن

احتفاءً بالحياة، وبالتواصل المستمر لاشاعة ثقافة الفرح، والانفتاح الجماهيري للارتقاء بالذوق العام أضيئت شعلة مهرجان الأردن الأول الذي جاء ليشمل كافة محافظات المملكة وتحت شعار »فرص الثلاثي« وجاء حفل الافتتاح في قلب العاصمة -المدرج الروماني- حيث أوقد رئيس الوزراء نادر الذهبي للمهرجان شعلة المهرجان بحضور وزراء واعيان ونواب، ووزراء ثقافة عرب ورؤساء وفود عربية، ورؤساء البعثات الدبلوماسية في الأردن وعدد من ممثلي المؤسسات والهيئات الثقافية، وجمهور كبير من المواطنين.

وجاءت كلمة الافتتاح لوزير الثقافة د. صبري اربيحات اشار فيها إلى تزامن انطلاق المهرجان وذكرى إعلان البتراء إحدى عجائب الدنيا السبع، مشيراً إلى انطلاقة المهرجان التي جاءت لتشمل محافظات المملكة كافة حيث شارك شعراء عرب واردنيون وحلقوا بموسيقاهم واشعارهم فقدموا قصائد تغنت بالوطن وبالحب، والمرأة، والحياة، ومنهم: سعدي يوسف، اسكندر حبش، قاسم حداد، هلال ابلان، شربل داغر، يوسف المحمود، المتوكل طه، فاروق يوسف، ابتسام المتوكل، فاطمة ناعوت، احمد الشهاوي جوان ماكنلي.

فيما شارك من الشعراء الأردنيين: عبدالله رضوان، نبيلة الخطيب، محمد مقدادي، احمد الخطيب، إسلام سمحان، حكمت النوايسة، يوسف عبدالعزيز، د. زليخة أبو ريشة، راشد عيسى، محمد سلام جميعان، عبدالكريم ابو الشيح، عمر أبو الهيجاء، وغيرهم من الشعراء الأردنيين، الذين اضاءوا الساحات والمنابر الثقافية بحسهم، وبصوتهم الذي رتل موسيقى أصابعهم التي نسجت حكايا الشعر.

كما تضمنت الفعاليات على عروض مسرحية منها للأطفال، وعروض للكبار، إلى جانب السوق الذي أقيم في حدائق الحسين نظمته الرابطة الأردنية للحرف، واشتمل السوق على حرف يدوية خشبية تبرز المواقع السياحية الأردنية إلى جانب اكسسوارات كالخناجر، والنحاسيات والخزف

والفسيفساء الحجرية والملابس التقليدية وغيرها من المصنوعات.

ملتقى الأردن للفن

ضمن فعاليات مهرجان الأردن أقيمت فعاليات ورشات الرسم لملتقى الأردن للفن التشكيلي بمشاركة ثلاثين فناناً من الأردن، ومن كل العالم، ومنهم إبراهيم الدسوقي، محمد عبلة، محمد طلعت، د. نجاة مكي، بهرام حاجو، خالد رمضان، حسان بورقيه، خالد حوراني، بلقيس خزو، كلاوديد بونيتشي، ميلين نيكولاس، زمان جاسم، فيا ديبا، اندريا موسى، هند ناصر، محمد الجالوس، عصام طنطناوي، عبدالعزيز أبو غزاله، كمال عريقات، نعمت الناصر، علي ماهر، سهيل بقاعين، محمد العامري، سعيد العمري، وجاء الملتقى ليشكل تجمعاً عالمياً، يجمع الفنانين من كافة انحاء العالم، وهو فرصة للتلاقي، وتبادل التجارب، والافكار الفكريه والبصرية، الأمر الذي يحقق للأردن حضوراً فنياً، ومكانياً، ويفتح الآفاق على التنوع الثقافي والفني.

الأسبوع الثقافي الأردني الأول

ضمن احتفالية القدس عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٩ أقيمت فعاليات الأسبوع الثقافي الأردني- قاعة الشاعر حسين البرغوثي- بيت الشعر الفلسطيني، وجاءت الفعالية لتؤكد الدور الأردني الكبير، وفي انجاح فعاليات احتفالية القدس، وتقديم المزيد من التلاحم بين الشعبين الأردني والفلسطيني، لهما نفس التاريخ والجذور والنضال المشترك، وشارك في الفعاليات الشعراء محمد الحجايا، عيسى مقلدي، وتخلل الحفل معرض للحرف، وعرض للأزياء الأردنية، وعرض للعرس الأردني قدمته الفرقة الوطنية للفنون الشعبية الأردنية، إضافة عرض لفيلم قصير وافتتاح معرض فوتوغرافي، وترأس الوفد سامر فريحات.

مهرجان الزرقاء الثقافي الأول

احتضنت مدينة الزرقاء، فعاليات مهرجان الزرقاء الثقافي الأول، الذي اقيمت فعالياته على مسرح مركز الملك عبدالله الثاني الثقافي، واشتملت الفعاليات على كلمة أمين عام وزارة الثقافة الاستاذ جريس سماوي اشار فيها إلى مدينة الزرقاء والتي تعتبر اختزالاً للتنوع الثقافي والعرقي البشري في الأردن، والتي تعكس صور مصغرة للوطن القائم على الفسيفساء الاجتماعية والتنوع، وجاءت فعاليات المهرجان لتشتمل على افتتاح معرض فني شاركت فيه مؤسسة الخط الحديدي الحجازي والتوجيه المعنوي، ومكتب آثار الزرقاء، وضم المعرض صوراً لمجسمات القاطرة التجارية، وصوراً للقادة الهاشميين في مختلف المراحل الزمنية، وضم مكتب الآثار المقتنيات الأثرية من مختلف العصور التاريخية، كذلك اشتمل المعرض على معرض للفن التشكيلي شارك فيه عدد من أعضاء جمعية الفن التشكيلي، وتضمن الحفل تأدية الرقصات الشعبية، والأغاني الوطنية قدمها الفنان الأردني سعد أبو تايه.

ملتقى عمان الأول للفنون العربية

أقيمت في المركز الثقافي الملكي فعاليات »ملتقى عمان الأول للفنون العربية« وجاءت جلسة الافتتاح لتشتمل على كلمة ترحيبية للمخرج شاهر الحديد نقيب الفنانين الأردنيين، وكلمة وزير الثقافة الدكتور صبري اربيحات أكد فيها على أهمية الجمال والفن في حياة الشعوب والأمم، من أجل خلق توازن في الشخصية، مشيراً إلى أن ملتقى الفنون ليس ترفاً، وإنما جاء ليبث في كل ما يسمو بالنفس الإنسانية، ويسهم في بناء التوازن في الشخصية، فيما ألقى الدكتور أمجد القاضي مدير عام هيئة الاعلام المرئي والمسموع، كلمة بالانابة عن الدكتور نبيل الشريف وزير الإعلام، أكد فيها على رعاية ودعم القيادة الهاشمية للفن والثقافة والمبدعين، مشيراً إلى المراكز الثقافية، وصندوق الثقافة،

وبدوره ألقى الأستاذ أسعد عيد الأمين العام لاتحاد الفنانين العرب كلمة نقل فيها تحيات الإخوة السوريين لأشقائهم في الأردن، وجاءت كلمة الفنان السوداني علي مهدي نائب رئيس الهيئة الدولية للمسرح في اليونسكو في الحفل الذي أداره الفنان محمد قباني لتؤكد على أهمية الحوار بين أصحاب الشأن، معتبراً إقامة مثل هذه الملتقيات فرصة للتفكير بالحلول في مواجهة التحديات.

وجاءت حلقة النقاش حيث تداول المنتدون الأغنية والموسيقى العربية في الوضع الراهن، وشارك فيها نقيب الفنانين المصريين الفنان منير الوسيمي، ونائب نقيب الفنانين السوريين محمد غازي، والدكتور مصطفى بغداد، الأمين العام للنقابة الحرة للموسيقيين المغاربة، حيث اجمعوا على أن الأغنية في الوضع الراهن تعيش حالة محزنة، فالمحطات الفضائية أسهمت في إفساد الذوق العام من خلال نشرها للأغنيات التي تقوم على الجسد، والتقليد الأعمى لكل ما هو غربي داعين إلى إعادة النظر في الأغنية العربية وذلك بتقديم ما هو جيد، بعد استكمال عناصرها الفنية. أدار الجلسة الدكتور صبحي الشرقاوي.

كما تناولت فعاليات الملتقى »الدراما العربية« وشارك فيها كوكبة من الفنانين الأردنيين والعرب. وأدارها الفنان جميل عواد، وكلمة الدكتور اشرف زكي رئيس اتحاد الفنانين العرب، ونقيب الفنانين المصريين، والفنان علي مهدي والمخرج علي مهدي، أدار الحوار الفنان حسين الخطيب.

اطلاق مشروع »دار شقيلة«

ايماناً بأهمية ربط التراث الماضي بالحاضر، وفي سبيل الحفاظ على هوية وعناصر الثقافة الأردنية، وترويجها على المستويين المحلي والخارجي، أطلقت الهيئة العربية للتواصل الحضاري والثقافي في البتراء »بيت الأنباط« مشروع »دار شقيلة للصناعات الثقافية« ويشمل المشروع انشاء دار للمطرزات، والاشغال اليدوية، والهدايا، ومركز للتصميم والتسويق، حيث يوائم المشروع بين العمل اليدوي المباشر واستخدام أحدث التقنيات التكنولوجية، وجاءت المرحلة الأولى من المشروع لتتضمن أربع وحدات أساسية تختص بانتاج المطرزات والهدايا، والأعمال اليدوية، ووحدة للتصميم والابتكار، وأخرى للتسويق. ويهدف المشروع الحفاظ على هوية وعناصر الثقافة الأردنية وترويجها، وتوفير منتجات أردنية على شكل هدايا تحمل رؤية واضحة حول الهوية الثقافية الأردنية، ويأمل القائمون على المشروع إلى المساهمة في تنمية المجتمعات المحلية، من خلال توفير فرص للنساء اللواتي تلقين التأهيل والتدريب اللازم على هذه الأعمال، وجاء اسم »شقيلة« نسبة إلى ملكة الانباط زوجة الحارث الرابع »شقيلة«.

حفلات فنية

ضمن فعاليات مهرجان »موسيقى فضاءات عمان« الذي جاء برعاية أمانة عمان الكبرى، وتنظيم شركة اورانج، وبالتعاون مع الهيئة التنفيذية لـ عمان مدينة صديقة للأطفال، اشتملت الفعاليات على عرض لدبكة مشروع الفنون في متناول الجميع وعرض موسيقي غنائي لفرقة النغم الأصيل، حيث قدموا مجموعة أغاني التراث العربي، إضافة إلى تقديم وصلات غنائية من مقام العجم والحجاز.

وفي بيت الشعر الأردني أحيت فرقة الرواد سهرة فنية حيث قدموا مجموعة من الأغاني ا لوطنية والتي عبقت في ذكريات الماضي وما زالت تصدح في الحناجر، بمرافقة فرقة الصالون الموسيقية، تحت اشراف الموسيقار صخر حتر، وشارك في الحفل الفنانون سلوى العاص، فؤاد حجازي، محمد وهيب، موسى حجازي، اسماعيل خضر، نبيل فاخوري، نبيل الشرقاوي، وغيرهم من الفنانين.

كاتبة اردنية